Pu 0507

ACADEMIA DE ŞTIINŢE SOCIALE ŞI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

# STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

*Seria teatru, muzică, cinematografie*

TOMUL 21
1974

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

# COMITETUL DE REDACŢIE

*Redactor responsabil:* MIHNEA GHEORGHIU, membru al Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice a Republicii Socialiste România.

*Redactor responsabil adjunct:* ION ZAMFIRESCU, membru al Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice a Republicii Socialiste România.

Membri: SIMION ALTERESCU, ION CANTACUZINO, OCTAVIAN LAZĂR COSMA, MIHAI FLOREA, ION FRUNZETTI, membru al Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice a Republicii Socialiste România, ALFRED HOFFMAN, GEORGE LITTERA, RADU POPESCU, FLORIAN POTRA, ION TOBOŞARU, ZENO VANCEA, membru al Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice a Republicii Socialiste România, MIRCEA VOICANA, ELENA ZOTTOVICEANU.

*Secretari ştiinţifici de redacţie:* ION CAZABAN (Teatru, Cinematografie), LUCIA ALEXANDRESCU (Muzică).

*Secretar de redacţie:* YVONNE OARDĂ.



Toute commande à l'étranger sera adressée à Întreprinderea ROMPRES-FILATELIA, boite postale 2001-telex 011631, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.
En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Revistele se mai pot procura (direct sau prin poştă) şi prin PUNCTUL DE DESFACERE AL EDITURII ACADEMIEI, Bucureşti, str. Gutenberg 3 bis, sectorul VI.

În ţară abonamentele se fac la Oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă, se vor trimite COMITETULUI DE REDACŢIE al revistei pe adresa Calea Victoriei 196, Bucureşti.


https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

Tomul 21 1974 Nr. 1

# SUMAR

## STUDII

EUGEN NICOARĂ, *Camil Petrescu şi idealul politic al eroului revoluţionar. La 80 de ani de la naşterea dramaturgului* ..... 3

ZOFIA LISSA, *Conştiinţa istorică în muzică: binecuvîntare sau blestem?* ..... 13

SEBASTIAN BARBU-BUCUR, *Propedii ale muzicii psaltice în notaţie cucuzeliană (I)* 27

ION CANTACUZINO, *Pentru o cercetare sociologică a fenomenului cinematografic românesc* ..... 41

MANUELA GHEORGHIU, *Filmele româneşti de război, trepte ale unei evoluţii specifice genului (II)* ..... 53

## CERCETĂRI, NOTE ŞI DOCUMENTE

CLAUDIA DIMIU, *Modalităţi ale tragicului în teatrul lui Radu Stanca*.. 61

ION CAZABAN, *Despre spaţiu şi obiecte în scenografia lui Dan Nemţeanu* ..... 65

*

ADRIANA ŞIRLI, *O stihiră cu adnotări* ..... 71

OLIVER VELESCU, *Cu privire la cea mai veche clădire de teatru din România* ..... 81

I. C. *Un proiect de teatru simbolist (1914)* ..... 84

CONSTANTIN CATRINA şi MIHAI MANOLACHE, *Momente din viaţa muzicală a Braşovului*..... 85

ILIE CIUTESCU *Din iconografia unui spectacol: Apus de Soare (1909)* 97

## CRONICĂ

TEATRU—TEATROLOGIE (MEDEEA IONESCU) ..... 103

MUZICĂ—MUZICOLOGIE (ALFRED HOFFMAN)..... 105

FILM—FILMOLOGIE (MANUELA GHEORGHIU) ..... 106

PIA 5737 /1

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ANDREI STRIHAN, O *aventură estetică cu Teodor Mazilu* ; TRAIAN ŞELMARU, *Teatru politic — politică teatrală* (LETIŢIA GÎTZĂ) ..... 109
PETRE BRÎNCUŞI şi N. CĂLINOIU, *Muzica în România socialistă* (ELENA ZOTTO-VICEANU) ..... 111
PASCAL BENTOIU, *Deschideri spre lumea muzicii* (CLEMANSA-LILIANA FIRCA).... 112
FLORIAN POTRA, O *voce din off* (OLTEEA VASILESCU) ..... 116
*BIBLIOGRAFIE* (TEATRU, MUZICĂ) ..... 119

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

# CAMIL PETRESCU ŞI IDEALUL POLITIC AL EROULUI REVOLUŢIONAR

## —La 80 de ani de la naşterea dramaturgului—

de EUGEN NICOARĂ

Indiferent de meridianul geografic, indiferent de orînduirea statală, omul contemporan, mai mult ca niciodată, nu poate trăi în afara sferei politice. Politica, departe de a fi o fatalitate modernă, cum a definit-o Napoleon, e mai curînd cel mai eficace mijloc de a potenţa la maximum energiile viguroase din omul individual şi, mai ales, din colectivităţile umane. Cu alte cuvinte, a devenit modalitatea cea mai convingătoare de revelare a umanităţii din om.

Camil Petrescu a fost unul dintre dramaturgii români care a sesizat încă din deceniul al treilea rolul tot mai puternic jucat de politic în definirea societăţii şi a personalităţii umane. Piesele sale, aproape în totalitate, tratează problemele contemporaneităţii dintr-un unghi de vedere militant, pledoariile personajelor sale vizînd totdeauna nu numai o ameliorare a condiţiei umane pe plan moral ci, în primul rînd, transformarea acestei condiţii pornind de la o echitabilă orînduire socială. Atitudinea autorului român a suferit de-a lungul timpului o evoluţie convingătoare spre înţelegerea profundă şi multilaterală a procesului amintit de pe poziţiile materialismului istoric, evoluţie vizibilă de la *Danton* la *Bălcescu*.

Protagoniştii celor două piese au numeroase trăsături de caracter comune, dar Bălcescu posedă unele însuşiri superioare determinate atît de idealul căruia i se consacră pînă la sacrificiu (ţara sa, poporul său, în vreme ce la Danton era clasa sa socială şi legat de interesele ei îl preocupă şi destinul Franţei) cît şi de natura sa interioară bazată pe o mare puritate, incoruptibilă din toate punctele de vedere pe cînd revoluţionarul francez a urmărit în primul rînd satisfacerea propriilor necesităţi, fără să se întrebe dacă provenienţa cîştigurilor sale este sau nu cinstită.

Puse faţă în faţă cele două strălucite personaje dramatice nu se completează una pe alta ci izbutesc să sublinieze cu tărie necesitatea tipului de revoluţionar întruchipat de Bălcescu. Dacă Danton e uriaş prin vigoarea sa neobişnuită (G. Călinescu socotea că dramaturgul român a realizat « un portret de o uimitoare vitalitate » [1]), Bălcescu este măreţ prin integrala contopire cu tot ce avea poporul său mai bun, mai valoros, mai înaintat.

În ambele piese, de la primele replici se degajă ceva titanic, ceva de ordinul grandiosului. Atît Danton cît şi Bălcescu realizează dezideratul de a fi *monade*, deziderat atît de drag lui Camil Petrescu şi formulat de un alt personaj excepţional, de Pietro Gralla în *Act veneţian*: « ...am crezut pe deasupra... că eşti şi o fiinţă întreagă, o monadă... capabilă de discernămînt, curajoasă, responsabilă în cel mai înalt grad, loială faţă de ea însăşi şi faţă de tot ce există pe lume » [2]. Cu alte cuvinte, pentru ca omul să fie întreg trebuie să se consacre unei misiuni înalte, singura în stare să pună în valoare toate energiile, tot ce există mai preţios în el însuşi.

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Bucureşti, 1941, p. 664.

[2] Camil Petrescu, *Act veneţian* (*Teatru*, vol. II), Bucureşti, 1946, p. 305.


https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Camil Petrescu găseşte în hotărîrea lui Danton şi a lui Bălcescu de a înfăptui ceea ce au plăsmuit anterior cu gîndul, deci în determinanta oricărei mari personalităţi, care este de fapt unitatea de neabătut dintre gîndire şi acţiune, una din trăsăturile definitorii ale revoluţionarului. E o inflexibilitate care, simţim, e capabilă să reziste unui cataclism natural, ca o putere organizată de raţiune care depăşeşte natura. Mai curînd s-ar putea ca un cutremur să nu se producă decît ca ei să nu-şi îndeplinească scopul propus. La întrebarea doamnei Roland cu privire la intenţiile pe care le nutreşte asupra insurecţiei populare proiectată să aibă loc la 10 august, Danton accentuează faptul că n-a ascuns niciodată nimic, convingerile lui fiind cunoscute de toată lumea [3]. Iar Bălcescu, în discuţia cu sora sa Tiţa, cînd aceasta vine să-l roage în închisoare să ceară iertare domnitorului, se vădeşte mai puternic decît împrejurările, dominîndu-le prin tăria de care dă dovadă [4].

Atît Danton [5] cît şi Bălcescu [6] mărturisesc o iubire care le întrece şi le eclipsează pe toate celelalte, o iubire ideală care însă nu vizează bucuria efemeră legată de amorul faţă de vreo femeie (sau de mai multe în cazul primului), ci faţă de ţările lor — Franţa şi România. Între cele două iubiri şi mai ales între cei doi oameni care iubesc sînt, istoric şi moral vorbind, mari deosebiri. În vreme ce Bălcescu este, aşa cum am mai afirmat şi cum vom vedea în continuare, puritatea incandescentă, integritatea supremă, abnegaţia împinsă pînă la sublim, Danton nu îndeplineşte nici una din aceste valori. Istoric şi moral vorbind. Literar însă, Camil Petrescu îi îngăduie omului politic francez o astfel de iubire şi o justifică. Danton iubeşte Franţa cu patimă sensuală: muntelui de om nu putea să-i fie proprie o iubire pură. Însă această iubire deplină dar imperfectă o pune şi mai pregnant în evidenţă pe aceea trăită de Bălcescu.

Odată cu scena pregătirii insurecţiei din noaptea de 10 august, Danton îşi dezvăluie trăsături de mare conducător al revoluţiei în mers. Rînd pe rînd, Camil Petrescu îl va prezenta în ipostazele caracteristice acestei vocaţii [7]. Bălcescu e înfăţişat şi el într-un proces asemănător. De la replica menită să arate începutul consolidării conştiinţei sale revoluţionare: « Un înger a murit în mine cînd am simţit pe obraji palmele spătarului Ghica (după ce tace cîteva clipe, leagă cu tîlc) şi s-a născut un om » [8] şi pînă la recunoaşterea propriilor sale greşeli săvîrşite în timpul revoluţiei degajîndu-se constant sentimentul că reprezintă *un om între oameni*. De fapt, în concepţia lui Camil Petrescu, condiţia firească a omului (mai ales a revoluţionarului) este excepţionalul. Excepţionalul e tipul de om normal — un infinit cuprins între hotare. (« Hotarele » sînt întotdeauna anii pe care îi trăieşte...)

Totdeauna, aşa cum le stă bine unor comandanţi de geniu, Camil Petrescu nu ezită să-i socotească atît pe Danton cît şi pe Bălcescu geniali, şi bine face, deoarece *geniul* ca treaptă posibilă a perfecţiunii umane e mereu un imbold, o bucurie — că oamenii pot s-o atingă — şi, evident, o tristeţe — că nu tuturor le este accesibilă; amîndoi se dovedesc strategi care fac războiul în prima linie.

Danton (ascultă, gîndind concentrat cîtva timp, căutînd):
Unirea coloanelor nu e bine fixată la podul St. Michel.
(Toţi se miră) De două zile, strada Leduc e înfundată.
Westermann (caută pe gînduri): Ai dreptate.
Danton: Se va fixa la Pont Neuf? Ce zici?
Westermann: E într-adevăr mai bine [9].

Iar Bălcescu: « În împrejurările grele în care avem de înfăptuit revoluţia — revoluţia adevărată, întreagă, singura care ne-ar putea menţine — ne trebuie înainte de toate un program de lucrări esenţiale, hotărîtoare pentru soarta revoluţiei şi pe care să le ducem la îndeplinire fără şovăire, cu toate mijloacele de care dispunem » [10]. Şi chiar mai mult decît Danton, revoluţionarul român are viziunea unui program politic inspirat de masele populare şi făurit de aceste mase: « (Tot mai dîrz) Ţărănimea aşteaptă de la noi, aşa cum i-am promis în proclamaţie la punctul treisprezece să o scăpăm de clacă, să o împroprietărim.

[3] Idem, *Danton* (*Teatru*, vol. III), Bucureşti, 1957—1959, p. 244.
[4] Idem, *Bălcescu*, Bucureşti, 1956, p. 27.
[5] Idem, *Danton*, p. 247.
[6] Idem, *Bălcescu*, p. 95
[7] Idem, *Danton*, p. 256.
[8] Idem, *Bălcescu*, p. 23.
[9] Idem, *Danton*, p. 237.
[10] Idem, *Bălcescu*, p. 57.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(Cu voce arzătoare:) Acest lucru trebuie făcut numaidecît, chiar înainte de convocarea Constituantei) »[11].

După temeinica studiere a propriilor fronturi care se vădesc a fi puse la punct, Danton[12] şi Bălcescu, ca toţi marii organizatori de victorii, întreprind o analiză la fel de amănunţită a poziţiilor inamice. Întrebările de fond alternează cu cele aparent de minoră importanţă, totdeauna însă hotărîtoare. Această îmbinare a spiritului sintetic cu cel analitic — componente după Camil Petrescu a oricărei inteligenţe creatoare — dă personajelor discutate şi mai mult contur. Unor minţi atît de profunde le este cu neputinţă să nu descopere punctele vulnerabile ale lucrurilor. « Menirea noastră — spune Bălcescu — este numai să punem în mişcare maşina revoluţiei şi să o dirijăm... că pe urmă ea nu se mai opreşte. Nu se ştie care dintre scîntei vor aprinde ţara noastră, dar ţara nu aşteaptă decît o scînteie ca să ia foc. Cu cît trecem la fapte mai repede, cu atît mai bine. Revoluţia nu mai e azi în pericol... Revoluţia nu mai poate fi trădată... (...) Dar poate fi primejduită dacă o trădăm în esenţa ei, dacă înşelăm aşteptările poporului, dacă nu ţinem ceea ce am făgăduit acestui popor »[13].

Clarviziunea şi spiritul de discernămînt sînt, poate, polii stabili ai omului politic de anvergură, ai revoluţionarului convins. Tot Bălcescu spune: «... nimic nu poate împiedica un proces istoric. România va fi o republică democrată »[14].

Pentru oamenii din familia lui Danton şi a lui Bălcescu, activitatea va fi totdeauna, aşa cum afirma Baudelaire, mai puţin obositoare decît plăcerea[15]. Timpul pentru amîndoi are altă valoare decît pentru un om oarecare. În răstimp de o oră pretind celorlalţi, fiindcă ei sînt în stare s-o facă, lărgirea vremii, în aşa fel, încît în a douăzeci şi patra unitate dintr-o zi să fie înghesuite alte cîteva. E în această desfăşurare de forţe şi mijloace de a impresiona optic şi sufleteşte, un fel de răbufnire a naturii lor. Shakespeare, prin Hamlet, vorbeşte la un moment dat despre timpul care parcă şi-a ieşit din matcă. Danton şi Bălcescu sînt nişte oameni care depăşesc continuu limitele fiinţei lor şi pretind şi celorlalţi s-o facă.

Ziua de lucru a revoluţionarilor de tipul lui Danton şi al lui Bălcescu abia a început şi oamenii aceştia au rezolvat nenumărate probleme, au trăit sentimente care în mod obişnuit se desfăşoară într-un spaţiu de timp mult mai întins. Pentru Danton, datoria de a salva Franţa[16], pentru Bălcescu misiunea de a instaura republica e totul[17], capul de Gorgonă care odată privit împietreşte pe cel ce îl contemplă, desigur în sensul că orice altceva e secundar. Oameni ca ei nu pot concepe « amînarea » « nehotărîrea » decît ca etape parcurse cel mult mintal, dar fără putinţă de a se manifesta pe tărîmul realităţii. Aşa se explică reacţia « îngrozită » a lui Danton cînd îi vede pe cei doi comisari care trebuiau să fie pe cîmpul de luptă, acolo unde era nevoie de alimentele şi hainele mult aşteptate dar care sînt împiedicaţi să-şi ducă la bun sfîrşit îndatoririle din cauza manevrelor birocratice ale unor « politicieni a căror prostie e de plumb »[18]. Bălcescu, la rîndul său, va deplînge cu multă tristeţe preocuparea unora din guvernul revoluţionar de a amîna faptele hotărîtoare, ocupîndu-se cu precădere de fleacuri: « Nu vă supăraţi, fraţilor, dacă tot vorbim şi nu lucrăm, ne prăbuşim... »[19].

« Cîtă luciditate, atîta existenţă şi deci atîta dramă »[20] scrie în altă parte Camil Petrescu. Nimic nu-i defineşte mai bine pe cei doi revoluţionari ca această reflecţie. Dar formula, ca orice formulă, e strîmtă cînd e vorba de om şi încă de oameni ca Danton şi Bălcescu. Totuşi, ea poate fi socotită atmosfera care îi înconjoară. Luciditatea presupune sezisarea pluralităţii lumilor (*Faust*-ul goethean rămînînd încă cel mai ilustru exemplu). Şi, uneori, înţelegerea pro şi contra a lumilor din lume. Drama apare abia la acest stadiu. Omului lucid fiindu-i cu neputinţă, în orice caz foarte greu, să joace rolul de judecător, deşi el este singurul capabil să se achite magistral de această îndatorire. Dar în timp ce

[11] *Ibidem*, p. 58.
[12] Idem, *Danton*, p. 258.
[13] Idem, *Bălcescu*, p. 48—49.
[14] *Ibidem*, p. 104.
[15] Charles Baudelaire, *Jurnale intime*, Bucureşti, 1968, p. 328.
[16] Camil Petrescu, *Danton*, p. 288.
[17] Idem, *Bălcescu*, p. 104.
[18] Idem, *Danton*, p. 288.
[19] Idem, *Bălcescu*, p. 57.
[20] Idem, *Jocul ielelor* (Teatru, vol. I), Bucureşti, 1946, p. 350.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

luciditatea lui Danton [21] e limitată de idealul mai restrîns căruia i se dedică, luciditatea lui Bălcescu [22] e asemeni unui cosmos implicîndu-l total și clipă de clipă în procesul trăit de propria sa țară.

Pe măsură ce dezideratele de clasă pentru care luptă Danton sînt atinse, asistăm la o tot mai profundă deosebire de ceea ce reprezintă Bălcescu. În timp ce revoluționarul român va cunoaște o magistrală împlinire, fiindcă idealul său nu este unul de clasă limitată istoricește, ci unul național, Danton devine din ce în ce mai palid ca rol social deși ca personaj dramatic continuă să impresioneze. Dar pînă la ora asfințitului, Danton mai are un moment de glorie. Mai mult decît la 10 august, el strălucește în zilele premergătoare bătăliei de la Valmy. Capacitatea lui organizatorică, unită cu știința de a mobiliza și înflăcăra, au avut un rol decisiv în obținerea victoriei. Cînd Balou pare să infirme orice posibilitate de a restabili ordinea, Danton găsește tonul și mijloacele de a o realiza. Cînd ostașii aruncă vina pe generali, Danton le răstoarnă argumentele, arătîndu-le că și ei sînt deopotrivă de vinovați, indicîndu-le și unica salvare care le rămîne: reîntoarcerea pe frontul de luptă. În timp ce colaboratorii săi îl asediază cu învinuiri de tot soiul, în masele populare acțiunile lui au ecoul meritat. E o reeditare a poveștii lui Anteu. Întregită. Fiindcă în mitul antic nu e vorba de reciprocitate. Gea este aceea care dă tot timpul. De data aceasta între Danton — creație indiscutabilă a maselor populare și acestea din urmă există o continuă interferență de forțe, o împlinire reciprocă... Deocamdată, primejdia e prea mare, evenimentele se succed cu o repeziciune uluitoare pentru ca cineva să poată observa vreo schimbare intervenită în viața lui Danton. Și totuși, acesta s-a schimbat. Mai bine zis s-a fixat. Danton s-a oprit la stadiul revoluției politice, ignorînd că aceasta e la rîndul ei doar o fază a revoluției sociale. Și oprindu-se în timp ce Istoria mergea înainte, votînd pentru menținerea și eternizarea proprietăților, el se va separa de mase [23]. « Danton — scrie Zoe Dumitrescu Bușulenga — e un om de acțiune atîta vreme cît se menține în legătură cu masele populare. În momentul în care a pierdut contactul, el începe a fi răvășit de îndoieli, de șovăieli și regrete. Atunci are impresia că revoluția s-a sfîrșit și se lasă învins de propriile sale slăbiciuni care-l duc la moarte » [24]. E clipa în care începe criza lui Danton.

De aici încolo, drumul comun cu Bălcescu încetează. În timp ce revoluționarul român cunoaște o singură direcție — spre posibila perfecțiune, nici unul dintre obstacole neputîndu-i rezista și asta fiindcă își păstrează unitatea fundamentală realizată de perfecta armonie dintre idealul său și caracterul său monolitic, care nu cedează nici unei influențe străine, — Danton se stinge tocmai fiindcă și-a pierdut unitatea aceasta atît de necesară oricărui revoluționar.

Vom zăbovi asupra crizei lui Danton deoarece ea e capabilă să lumineze numeroase laturi ale problemei discutate, oferind — prin contrast și cele mai bune soluții care vizează mai ales căile de stăvilire a oricărui început de disoluție.

În lucrarea dramatică a autorului român, procesul sufletesc al lui Danton e asemănător procesului social care acompaniază înfiriparea statului bazat pe noi relații de producție, capitaliste. Cu grijă, Camil Petrescu destramă acuzațiile formulate împotriva lui Danton potrivit cărora acesta ar fi tins să devină dictator [25]. Investigînd tabăra girondinilor, ajunge la concluzia ireductibilei prostii a acestora. Autorul îmbină cu măiestrie momentele în care nimic nu ar lăsa să se întrevadă existența unei crize, cu altele în care aceasta se insinuează treptat în personaj, fără însă să-l poată vreodată domina în întregime.

Tracasările la care este supus îl determină pe Danton să renunțe la importanta funcție socială deținută, mai bine zis la o misiune pe care puțini alții ar putea-o îndeplini. Dar o asemenea renunțare, chiar cînd omul e însuflețit de intenția de a da o lecție ambițioșilor (nu sînt oare aceștia singurii care rămîn încremeniți în atitudinea lor, oricît de minunat ar fi exemplul care li se dă — ba mai mult, ei văd în aceasta o tactică menită să-l facă și mai redutabil pe cel ce recurge la ea) înseamnă săvîrșirea unei duble sau chiar

[21] Idem, *Danton*, p. 291—292.
[22] Idem, *Bălcescu*, p. 37.
[23] Idem, *Danton*, p. 327.
[24] Zoe Dumitrescu Bușulenga, *Prefața* la piesa *Bălcescu*, București, 1961, p. 15.
[25] Camil Petrescu, *Danton*, p. 327.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

triple greşeli. Una faţă de sine, alta faţă de adversari şi alta (cea mai gravă) faţă de patria sa. În acelaşi timp, o asemenea renunţare e semn de oboseală fizică şi sufletească. Primul soi de oboseală poate fi înlăturat uşor, dar oboseala sufletească, veşnică însoţitoare a unei profunde crize, odată instalată în cineva, nu pleacă prea curînd [26].

Dincolo de hotarele ţării, Danton continua să fie considerat omul numărul 1 al revoluţiei. Omul atotputernic. Aici însă, în patria lui, Danton nu întîlneşte cadrul prielnic menţinerii şi dezvoltării puterii sale. Ciudat ! Omul acesta pentru a putea fi în întregime el însuşi avea nevoie neapărată de încrederea... celorlalţi. Vanitate ? Desigur, enormă vanitate. Şi am spune firească. Deoarece, adeseori, omul care afirmă sau lasă să se înţeleagă că n-are nevoie de încrederea celorlalţi, chiar cînd nu e ipocrit înseamnă că nu realizează rolul orgoliului în această « dispensare ». Fiindcă orgoliul posedă facultatea proprie lui şi numai lui de a substitui şi converti în folosul celui ce-l adăposteşte tot ceea ce nu poate înfăptui altminteri. Danton e deci vanitos, însă vanitosul e întotdeauna mai nefericit decît orgoliosul. Cu rare excepţii, eroii tragici se recrutează dintre vanitoşi... Danton e amărît fiindcă e suspectat. Nu e nefericit deoarece ştie că suspectarea sa de către alţii e determinată de demonstraţia de forţă făcută în cîteva reprize, demonstraţie care a sfîrşit prin a-i înspăimînta şi pe unii şi pe ceilalţi. În accepţiunea lui Camil Petrescu, singurul om, singura putere din revoluţia franceză a fost Danton [27]. Girondinii — « talente lustruite », Robespierre e judecat în cîteva cuvinte foarte aspre. Camil Petrescu împărtăşeşte părerea răspîndită pînă nu de mult, potrivit căreia Robespierre ar fi fost o creatură imposibilă.

Niciodată, poate, omul nu e mai complex decît în momentele cînd, pierzîndu-şi unitatea fundamentală, devine o răspîntie de unde pornesc cele mai neaşteptate atitudini. Aceste clipe le trăieşte Danton acum. Cumpăneşte împreună cu Lameth şansele de eliberare a regelui, bineînţeles în schimbul unor avantaje pentru republică. Şi caută o aplanare a conflictului cu girondinii... [28].

Marea artă a lui Camil Petrescu se reliefează şi prin atmosfera de tristeţe implicită prezentă de acum înainte în Danton. E o tristeţe care aparent nu ştii de unde vine şi nu ştii ce vizează, aşa cum în prima parte a piesei (actele I şi II) totul în fiinţa lui Danton exulta de bucurie. Atunci însă, personajul era unitar — credinţa lui nestrămutată în menirea sa făcîndu-l de neclintit. Astăzi, vechea dualitate, caracteristică fiecărui om, se iveşte din nou şi în Danton ; or, dualitatea e aproape întotdeauna punctul vulnerabil prin care pătrunde moartea în om. Fiindcă nerealizarea, neîmplinirea e un soi de moarte în plină viaţă. Cei mai mulţi oameni nu fac corelaţia necesară, dar aceia care au facultatea de a vedea în miezul lucrurilor, şi Danton face parte dintre aceştia, disting, dacă nu dintr-odată, măcar treptat, aşa cum se va întîmpla şi cu el, dezlegarea. Dar, de fiecare dată, evenimentul se întîmplă prea tîrziu. Şi cum tristeţea are grijă de a-şi lua din cînd în cînd ca însoţitoare bucuria, sporind într-un fel voluptatea de a exista a celui ce o trăieşte, chiar în clipele revelării, numeroase sensuri ale adevărului rămîn întunecate. Discuţia cu doamna Roland, excepţional realizată din punct de vedere dramatic, nu face decît să sublinieze neputinţa lui Danton de a se face înţeles. (Mai curînd neputinţa celorlalţi de a-l înţelege... [29]).

Criza lui Danton creşte pe măsură ce se adînceşte cealaltă criză — mai vastă şi cu implicaţii şi mai ample — a revoluţiei însăşi. În ciuda victoriei cucerite de Danton în disputa cu girondinii, victorie repurtată după un suspens prelungit, acesta va ieşi cu prestigiul considerabil şubrezit. Deşi Camil Petrescu se străduieşte să-l disculpe totdeauna pe Danton şi deşi o face cu strălucită abilitate, imaginea personajului păleşte. Danton continuă să fie interesant, nespus de interesant dar nu mai are măreţie... [30]

Criza lui Danton a intrat în ultima fază înainte de a se transforma în altceva, superior. Dar faza va dura destulă vreme, culminaţia ei constituind-o duelul cu Robespierre. Întotdeauna, pentru eliberarea deplină e nevoie de un eveniment copleşitor, singurul în stare să mobilizeze cele mai bune energii din om şi să le îndrume spre un fel de catharsis. Evenimentul care va zăgăzui aceste energii fără ca să le folosească însă — energiile acumulate urmînd să fie convertite în putere sufletească abia după aceea — îl constituie confrun-

[26] *Ibidem*, p. 328.
[27] *Ibidem*, p. 333.
[28] *Ibidem*, p. 336.
[29] *Ibidem*, p. 340.
[30] *Ibidem*, p. 359—360.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tarea amintită. Dar pînă la lupta propriu-zisă, Camil Petrescu va spori interesul pe de o parte arătîndu-l pe Robespierre de neabătut în planurile sale şi pe Danton trăind deliciile unui trai tihnit. E un fel de întoarcere la patriarhalitate, un tablou idilic şi dramatic în acelaşi timp, idilic prin ignorarea realităţii imediate şi dramatic deoarece e perioada cînd în afara Arcis-ului se strîng nori grei. Ei făuresc fulgerul... Dar pînă atunci... Nici venirea prietenilor, la început, nu pare a tulbura cu ceva visul fericit. Pe măsură însă ce discuţia lor cu Danton înaintează devine limpede necesitatea de a reveni la Paris. De a reapare în arenă. Miza e prea mare ca să poată fi ignorată: viaţa sau moartea [31].

Odată premizele disputei puse, urmează să aibă loc lupta propriu-zisă. Dar pentru ca o bătălie să fie profundă, e nevoie ca adversarii să fie de forţe intelectuale egale. Fiindcă dacă puterea spirituală a unuia are tăria de a sfărma un munte dar se exercită doar asupra unui bolovan oarecare, minima rezistenţă a bolovanului diminuează fără voie şi forţa celui ce se cheltuieşte într-o asemenea măsură pentru a învinge o opoziţie atît de măruntă. E ceea ce se întîmplă în duelul Danton — Robespierre. Primul e în continuare copleşitor, în vreme ce Robespierre e privit doar ca un fanatic. În felul acesta, Camil Petrescu fără să intenţioneze, desigur, îl coboară şi pe Danton. Ce mare scenă putea să fie aceasta, dacă ambii parteneri ar fi fost priviţi cu acea dreptate intuitivă, caracteristică geniului. Să ne gîndim ce palid ar fi fost şi Hamlet dacă Claudius ar fi fost conceput aprioric drept un mărginit. Sau Othello, dacă Iago n-ar fi fost desăvîrşit în viclenia lui... Şi totuşi, în ciuda programaticei repulsii resimţite de Camil Petrescu faţă de Robespierre graţie talentului său neobişnuit, replicile aceluia pe care Danton l-a precedat la ghilotină, au ceva tulburător. Agravante sînt mai cu seamă caracterizările dintre paranteze. Fără ele, presonajul ar fi mai curînd ceea ce a fost în realitate — un incoruptibil — pe cînd aşa... Insistăm, deoarece, ca mod de a fi, Camil Petrescu făcea parte mai curînd din familia spirituală a lui Robespierre decît din aceea a lui Danton [32]. (Ce frumoasă piesă ar fi putut scrie Camil Petrescu despre Robespierre ! Desigur, dacă ar fi înţeles esenţa intimă a acestuia. Dacă l-ar fi înconjurat cu aceeaşi înţelegere cu care îl învăluie, de pildă, pe Pietro Gralla. Ce piesă ar fi creat ! Dar, din păcate, nu ne rămîne decît regretul...)

Lupta s-a terminat... Învingător e invinsul: Danton. Învinsul e învingătorul: Robespierre. Există un învingător şi un învins?... Dacă lupta s-ar fi terminat într-adevăr, ar fi existat unul. Dar lupta dintre Robespierre şi Danton va continua şi după moartea lor, întru eternitate. Fiindcă în cazul lor nu s-au încleştat numai doi oameni — o asemenea încleştare e totdeauna trecătoare şi dă neapărat un învingător şi un învins ! — ci două concepţii asupra existenţei politice: una reprezentată de Danton după care există un punct terminus al oricărei evoluţii, urmat de o nevoie de stabilitate, şi alta întruchipată de Robespierre pentru care totul este într-o necontenită devenire spre perfecţiune. Din fericire, raportul acesta suferă odată cu ieşirea lui Danton din criză o serioasă transformare, Danton sacrificîndu-se pe sine de dragul triumfului ideii de revoluţie pînă la capăt, a revoluţiei pe care nemaiputînd-o ajuta, nici nu-i pune beţe în roate. În felul acesta el continuă să fie un sprijin al ei.

Noua etapă a evoluţiei lui Danton ni-l înfăţişează dînd dovada unei magistrale stăpîniri de sine. Or, dacă există ceva invincibil, atunci acest ceva este, desigur, stăpînirea de sine a omului. Ea este un indiciu al perfectei organizări şi funcţionări a tuturor puterilor — fizice şi intelectuale — din individ. Şi dacă se manifestă, mai cu seamă în momentele cînd de obicei oamenii intră în panică, e cu atît mai notabilă. Stăpînirea de sine nu înseamnă însă unicitate de simţire. Omul care o dobîndeşte nu ajunge la ea ca la un rezultat, ca la o etapă definitivă. Ea se aseamănă mai mult unei bătălii încordate între două sau mai multe oştiri, unei bătălii care continuă încă în vreme ce învingătorul de astăzi se cunoaşte, dar combatanţii nu-l ştiu. Aceasta e starea lui Danton acum [33].

Dragostea mare contemplată din afară e totdeauna înduioşătoare. Dragostea lui Camil Petrescu faţă de Danton nu se abate de la această regulă. Istoricii şi mai cu seamă denigratorii lui Danton au afirmat că acesta s-ar fi îmbogăţit fabulos în timpul revoluţiei. Se pare că fabulos nu, dar în orice caz, Danton a profitat de pe urma revoluţiei. Camil

[31] *Ibidem*, p. 381—382.
[32] *Ibidem*, p. 387—392.
[33] *Ibidem*, p. 398.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Petrescu nu se împacă deloc cu gîndul acesta. Şi una din marile lui griji este de a-l înfăţişa pe Danton ca fiind, de fapt, un om care trebuie să recurgă la bunăvoinţa soţiei pentru a asigura cît de cît un mijloc de supravieţuire copiilor săi. Dar pînă atunci de cîtă gingăşie dă dovadă Danton în relaţiile cu a doua soţie. Pentru Louise viaţa nu trebuie să fie închisă. De aceea nici nu se gîndeşte ca ea să-i crească fiii. Camil Petrescu realizează aici una din paginile cele mai frumoase atît prin meandrele neobişnuite pentru Danton atunci cînd îşi exprimă o dorinţă cît şi prin cel de al doilea plan, acela al neştirbitei frumuseţi a vieţii reale care îşi continuă cursul, indiferentă la slăbiciunile oamenilor [34].

Există ceva mai puternic decît atracţia continuităţii de a trăi? Camil Petrescu pare a spune că nu. Omul normal a simţit totdeauna viaţa ca pe singurul pol stabil într-o lume aflată în permanentă prefacere. Marea teamă a lui Danton e de a nu fi surprins violent de această atracţie a continuităţii vieţii tocmai în preajma eşafodului. Desigur, nu pentru alt motiv decît acela de a nu părea laş. Fiindcă adeseori pornirile cele mai nobile — şi dragostea de viaţă este una — sînt socotite de cei ce nu le înţeleg resortul adevărat drept nişte manifestări ale laşităţii [35].

Odinioară, Danton a fost comandantul acţiunii din seara de 10 august. Atunci a întrevăzut totul cu multă perspicacitate. Acum, ca atunci, Danton ştie calcula toate eventualităţile. Ştie că nu va fi lăsat să compară în faţa Convenţiei, deoarece nu cu multă vreme în urmă a izbutit să-şi demonstreze superioritatea, înclinînd balanţa aprecierilor net în favoarea sa, fapt care mărturisea popularitatea de care se bucura încă. Şi ştie de asemenea că dacă va fi judecat — în discuţia cu Lameth despre soarta regelui, Danton îi spunea că acesta odată ajuns la tribunal, nimic nu-l va mai putea scăpa — , va avea aceeaşi soartă [36].

Danton se consideră vinovat? Camil Petrescu n-ar mai fi scris piesa dacă ar fi lăsat măcar să se întrevadă această posibilitate. Atunci? Vinovăţia lui Danton sînt prietenii săi. Dar ce frumos o spune. Nu tranşant: « Fabre şi Delacroix au făcut... » ci « Mi se pare că într-adevăr... »[37]. Dacă ar fi spus-o tranşant, Danton putea fi bănuit că-i este ciudă pe ei fiindcă din cauza lor a ajuns aici. Pe cînd acest « Mi se pare... » fără să-i absolve — o natură prin excelenţă dreaptă, cum lasă să se creadă Camil Petrescu c-ar fi fost Danton, nu putea fi altfel în nici o împrejurare — îi tolerează, fiind gata să le împărtăşească soarta.

Romain Rolland l-a vrut pe Danton al său « un Gargantua shakespeare-ian » [38]. El n-a reuşit să-l realizeze la dimensiunile intenţiilor. În schimb, a izbutit autorul român. Fiindcă Danton în viziunea lui Camil Petrescu este un asemenea Gargantua shakespeare-ian. L-am văzut de nenumărate ori în această situaţie. Danton însă face mai cu seamă această impresie în tabloul de la tribunal. Afirmaţiile personajului nu par deloc exagerate fiindcă Danton tot timpul a evoluat numai între hotarele sublimului [39].

Actul de acuzare e lung. Prea lung pentru a fi adevărat pe de-a întregul. Şi el a influenţat vădit auditoriul. Dar auditoriul aici, ca şi la Shakespeare, e de partea celui mai bun orator. Iar Danton este cel mai bun dintre cei buni. Pe lîngă o artă retorică formală el mai posedă şi ştiinţa de a descoperi şubrezenia punctului de vedere al acuzatorului. Bine. Acestea sînt acuzaţiile. Dar dovezile? Posedă acuzarea dovezile prin care să susţină aceste învinuiri? Şi auditoriul, ca un talger al balanţei, de unde o clipă s-a înclinat de partea acuzării, cade vertiginos de partea lui Danton ale cărui afirmaţii sînt limpezi. Aproape întotdeauna claritatea are forţa tainică de a nimeri ca o măciucă în moalele capului. Un timp, în scenă, rămîne numai spiritul lui Danton. El acţionează în fiecare om care alcătuieşte « publicul », participanţii la proces [40].

Un om ca Danton, pare a spune Camil Petrescu, nu poate fi răpus prin luptă dreaptă. Cînd puterea şi înţelepciunea sălăşluiesc în aceeaşi făptură, orice armă îndreptată împotriva ei se vădeşte a fi ineficientă. Orice armă?...Nu, mai rămîne una singură, pe care aceste naturi o vor repudia cu dezgustul cel mai suveran: viclenia. Dar omul lovit de ea nu e oare invincibil? Invincibil da, dar ucis totuşi... [41].

[34] *Ibidem*, p. 399—400.
[35] *Ibidem*, p. 402.
[36] *Ibidem*, p. 403.
[37] *Ibidem*.
[38] Romain Rolland, *Danton* (vol. *Teatrul revoluţiei*), Bucureşti, 1966, p. 126.
[39] Camil Petrescu, Danton, p. 408.
[40] *Ibidem*, p. 410.
[41] *Ibidem*, p. 422.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

A început numărătoarea inversă. 4... 3... 2... ore pînă la execuţie. Există oare vreo altă împrejurare în care timpul este atît de limitat şi totuşi fără sfîrşit?... Camil Petrescu protestează împotriva morţii « comandate », act prin care societatea se acuză. De ce? Fiindcă îşi mărturiseşte lipsa de maturitate şi de solicitudine faţă de cei condamnaţi... Toţi cei din jurul lui Danton simt nevoia frazelor frumoase. Poate fiindcă moartea învăluită într-un nimb poetic devine mai uşor de suportat. Dar dorinţa aceasta de poetizare a morţii o simt mai cu seamă oamenii care nu-s pregătiţi s-o înfrunte. Singur Danton are înţelepciunea de-a o privi fără văluri. Cuvintele sună aspru, dar aşa e orice rechizitoriu... Fiindcă acum Danton face indirect rechizitoriul morţii... Un om ca Danton nu va căuta niciodată să se ameţească pentru a uita. Fiindcă uitarea e un fel de moarte laşă. A uita înseamnă a muri de două ori. Pentru Danton e destul că acest eveniment se petrece o singură dată [42].

Clepsidra a fost răsturnată pentru ultima oară dar Danton e tot atît de stăpîn pe el însuşi cum a fost în perioada lui august 1792. Nici o lamentaţie, nici o părere de rău. Trecerea în moarte e asemuită de el cu acţiunea care urmează firesc oricărei zile folosite intens şi multilateral. După o asemenea zi bogată, omul se culcă. Dramaturgul nostru deschide asupra eroului său o perspectivă extrem de tonică. Spunem *deschide* deoarece Danton nu moare. Danton merge doar să se culce. La proces, întrebat unde locuieşte, a răspuns: « Domiciliul meu? Curînd în neant. Numele meu, în Panteonul istoriei... » Danton s-a înşelat. Domiciliul său nu este neantul. Domiciliul său este ţinutul unde va continua să trăiască şi al cărui nume este — Posteritatea [43].

Faţă de Danton, Bălcescu — conceput la mai bine de două decenii de la apariţia primului — este indiscutabil şi o critică la modul în care a înţeles autorul însuşi relaţia revoluţie politică — revoluţie socială, personalitate istorică — mase. Am văzut că Bălcescu are trăsături comune cu Danton, dar aceste trăsături sînt totdeauna în avantajul tipului de revoluţionar întruchipat de român. Şi este aşa datorită valorilor morale deosebite pe care acesta le posedă. Aceste valori fac cu neputinţă apariţia vreunui fel de criză individuală, fiindcă Bălcescu a convertit în putere sufletească proprie toate calităţile minunate ale poporului său. În lupta pe care a pornit-o, Bălcescu nu va avea niciodată sentimentul singurătăţii atît de devastator de cele mai multe ori. El este înconjurat ca de un suflet mai amplu de năzuinţa milenară a celor pentru care luptă. Danton era un om care s-a servit de aspiraţiile maselor pentru a-şi întemeia o existenţă lipsită de griji. (Bălcescu însuşi, referindu-se şi la tipul reprezentat de Danton în revoluţie, avea să spună: « Burghezul face din măsura fericirii lui personale condiţia fericirii patriei. Cînd îi merge lui bine totul e bine ») [44], în timp ce revoluţionarul român slujeşte năzuinţele poporului său pentru ca viaţa oamenilor care îl alcătuiesc să fie mai bună. Profundă şi esenţială schimbare de accent care face din Bălcescu tipul uman vrednic de a fi urmat în toate privinţele. Fiindcă Bălcescu nu e cu minic mai prejos de tot ce are Danton mai preţios, dar e cu mult peste acesta prin absenţa slăbiciunilor care l-au însemnat definitoriu, pe omul politic francez.

Fundamental schimbată apare optica scriitorului român în piesa *Bălcescu* şi sub raportul amintit anterior — personalitate istorică — mase. De unde în *Danton* centrul de greutate îl reprezenta primul termen, aici, punctul de sprijin, marele personaj îl constituie poporul, prezentat în cele mai diverse ipostaze, dar totdeauna ca reprezentînd principala forţă socială a societăţii. Viaţa acestuia însă e neînchipuit de grea, o viaţă care trebuie să ducă în mod firesc la transformarea bazelor materiale existente. « Acum patru ani — spune Bălcescu — conform planului de la « Frăţia », am încercat să cunosc mai de aproape poporul muncitor. Cred că nici în galerele cu robi nu era o muncă atît de grea şi de otrăvitoare ca în aceste tăbăcării. Că de dormit tot atîta de îngrămădiţi şi în zdrenţe, plini de plăgi şi de păduchi, dorm bieţii muncitori. (Frămîntat.) Ce e de făcut, frate Alecule? Ce e de făcut? » [45]. Aşadar apropierea lui Bălcescu de revoluţia democrată e determinată de dorinţa lui fierbinte de a găsi soluţii mai echitabile care să vizeze ameliorarea acestei vieţi de infern.

Perspectiva locului deţinut în luptele sociale de personalitate e clar şi admirabil realizată de Camil Petrescu. O personalitate e mare în măsura în care se defineşte prin con-

[42] *Ibidem*, p. 426.
[43] *Ibidem*.
[44] Idem, *Bălcescu*, p. 102.
[45] *Ibidem*, p. 42.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

topirea cu oamenii obidiţi, cu ţelurile acestora. Şi nu invers. « (căutînd să se stăpînească, dominat de o idee:)... vă temeţi că, dacă vom fi arestaţi noi, s-a sfîrşit revoluţia, fiindcă revoluţia sîntem noi... Nespus vă înşelaţi.... Iată, eu nu mă tem de arestări... Nu mă tem nici măcar de trădări... Revoluţia este în mers, este pornită de la începutul istoriei româneşti. E fructul unei îndelungi stări de lucruri şi nimic n-o poate opri, deoarece azi nu mai este a noastră, a boierilor, cum a fost cea din Moldova, ci este a poporului. Continuă pe a lui Tudor Vladimirescu... Dacă vom fi arestaţi sînt convins că ne va scoate în cîteva ceasuri de la închisoare poporul ». [46].

Ce înseamnă un popor conştient de menirea sa istorică? « Resursele unui popor chemat la viaţă prin revoluţie sînt nelimitate. Armatele revoluţiei franceze, brigăzile acelea de saculoţi, neînarmate şi neaprovizionate la început, au învins toată Europa coalizată împotriva lor, într-o serie de lupte cum nu s-au mai văzut pînă atunci. Dealtfel o politică laşă, trădătoare costă orice popor mai scump şi în bani şi în vieţi omeneşti, decît o politică dîrză în clipele potrivite » [47].

Nimic nu întrece măreţia unui popor care îşi cîştigă dreptul de a trăi demn. « (cu fruntea lui mare, sus): De ce aţi făcut revoluţia dacă nu aveţi încredere în poporul român? Sînt convins că va lupta aşa cum a ştiut şi altă dată să lupte. Cu condiţia să lupte pentru el, nu pentru alţii. Vom lupta ca haiducii... » [48].

Acest popor descoperă în sine o putere în stare să se opună oricărei intervenţii străine. « (înfuriat): Nu vreţi să înţelegeţi că singurul sprijin adevărat al revoluţiei sînt milioanele de clăcaşi? Că numai ei, împroprietăriţi, pot apăra statul de armatele străine? » Şi cînd N. Golescu propune numirea unei comisii care să studieze principiile împroprietăririi clăcaşilor, Bălcescu intervine cerînd: «... să facă parte din comisie optsprezece clăcaşi, cîte unul din fiecare judeţ, iar ceea ce va hotărî această comisie să devină proiect de lege pentru Constituantă » [49].

Deasupra hotărîrii poporului nici o instanţă n-are dreptul să stabilească nimic, el fiind singurul care să decidă. « (răspicat, dar cu un fel de exasperare nervoasă): Nici tratatele încheiate de Mircea, de Vlad, nici vechile capitulaţii, nici dreptul internaţional nu îngăduie guvernului imperial să se amestece în conducerea lăuntrică a principatelor... şi nici să trimită oştiri care să restabilească o pretinsă ordine împotriva celei adevărate pe care şi-a dat-o poporul însuşi » [50].

Am amintit toate aceste păreri pentru a arăta saltul în conştiinţă realizat de autorul român, un salt care reflectă transformările revoluţionare pe care le-a văzut înfăptuindu-se în spiritul şi depăşind spiritul eroului pe care l-a făcut — aşa cum el însuşi a procedat cînd a scris despre Mihai Viteazu — exponentul celor mai frumoase trăsături omeneşti. Meritul dramaturgului ar fi fost diminuat dacă aceste trăsături i-ar fi fost atribuite lui Bălcescu (cum se întîmplă adeseori cu Danton, care prin calitatea sa de personaj dramatic depăşeşte cu mult meritele personalităţii reale...) şi nu l-ar fi caracterizat în realitate întru totul pe marele om care a fost revoluţionarul român. Nu-i mai puţin adevărat că în aceste portrete Camil Petrescu s-a descris şi pe sine [51], dar asta nu-i micşorează cu nimic valoarea creaţiilor sale.

Deosebirea profundă existentă între Danton şi Bălcescu — în sensul integrităţii caracterului e subliniată de dramaturgul român şi în finalurile pieselor ai căror protagonişti sînt. Danton dispare lăsînd în urmă destule suspiciuni [52], în timp ce Bălcescu e însoţit de unanima părere de rău care se degajă ori de cîte ori se stinge un om nepătat [53]. Danton a fost o cometă pe cerul istoriei, Bălcescu este o stea constantă văzută din orice loc al patriei sale şi răzbătînd prin negurile cele mai dense.

La întrebarea lui Alecsandri care îngrijorat de starea prietenului vrea să afle dacă nu mai există vreun leac în stare să-l salveze, Bălcescu îi răspunde: « Nimic... decît poporul şi pămîntul patriei mele... Nimic nu mă poate face bine decît acest pămînt românesc, pe care nu l-am călcat de patru ani... Dacă Ştirbey mi-ar îngădui să cobor, aş merge pe jos

[46] *Ibidem*, p. 47—48.
[47] *Ibidem*, p. 71.
[48] *Ibidem*, p. 72.
[49] *Ibidem*, p. 75.
[50] *Ibidem*, p. 82.
[51] Şerban Cioculescu. Comunicare prezentată la cursurile de vară de la Sinaia, 1966.
[52] Camil Petrescu, *Danton*, p. 429.
[53] Idem, *Bălcescu*, p. 107.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pînă la București, pentru ca să simt pămîntul sub tălpi. Să mă lovesc de toate glodurile drumului. . . Uite, vezi tu Dunărea asta mîloasă? Vezi cerul ăsta cenușiu? De ieri stau pe punte și m-am simțit mai bine decît pe Mediterana ta însorită. Am ascultat pînă am adormit orăcăitul broaștelor astea de Galați și niciodată un concert nu m-a pătruns mai adînc. (Îi dă mîna.) Simt că mi-a scăzut febra »[54].

Perfectă încununare.

## CAMIL PETRESCU ET L'IDÉAL POLITIQUE DU HÉROS RÉVOLUTIONNAIRE


*Résumé*

On analyse dans cette étude les types de héros révolutionnaires représentés par Danton et Bălcescu et traités par Camil Petrescu dans les deux pièces de théâtre, ayant pour titre le nom des protagonistes.

Danton est présenté en tant que révolutionnaire pourvu des qualités requises pour sauver la France dans un moment difficile. Une fois son idéal politique accompli, il traverse une accablante crise morale qui le pousse vers un plan inférieur de la Révolution. C'était justement le moment où celle-ci était sur le point de dépasser son caractère politique pour s'acheminer vers celui social. Préférant la mort au déclenchement d'une guerre civile qui pouvait être une menace pour les conquêtes de la Révolution, Danton sort de la crise, en restant, pour la postérité, un exemple de révolutionnaire de la bourgeoisie.

Bălcescu est l'égal de Danton dans tout ce que celui-ci a de meilleur et il lui est supérieur à plus d'un égard. Son idéal poursuit l'accomplissement d'une vie meilleure dans une organisation sociale qui soit équitable pour tout son peuple et non seulement pour la classe sociale à laquelle il appartenait. Sa vie, d'une parfaite pureté, est caractérisée par une foi sans bornes dans la justesse du combat qu'il mène avec ténacité; c'est une vie vraiment exemplaire nous offrant un type de héros qui pourrait servir de modèle à n'importe quelle époque. Incorruptible, exigeant vis-à-vis de soi-même ainsi que vis-à-vis des autres, assumant des responsabilités apparemment irréalisables, qu'il mène toutefois à bonne fin, Bălcescu est à juste titre *un homme parmi les hommes.*


[54] *Ibidem*, p. 102.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

# CONŞTIINŢA ISTORICĂ ÎN MUZICĂ: BINECUVÎNTARE SAU BLESTEM?

de ZOFIA LISSA
(Varşovia)

Vom începe cu un citat dintr-un articol al lui Besseler [1], care, deşi scris cu cîţiva ani în urmă, este încă şi astăzi actual. Besseler spune: « Situaţia de astăzi se caracterizează prin omniprezenţa istoriei. De la cîntul gregorian, care supravieţuieşte nu numai în cadrul cultului, ci a fost revelat şi ca muzică de epocă, pînă în secolul XIX, trecutul acţionează asupra compozitorilor şi a publicului <. . . >. Această supravieţuire generală a trecutului este ceva nou, caracteristic situaţiei noastre <. . . >. Pentru compozitori şi pentru public trecutul există în mod latent şi este susceptibil a fi actualizat oriunde pentru viaţa muzicală <. . . >. Cît de profund s-a transformat prin aceasta imaginea de ansamblu, se poate vedea aruncînd o privire asupra reprezentărilor din istoria muzicii <. . . > ». Dar acest citat mai poate fi actualizat astfel: « Cît de profund s-a transformat prin aceasta conştiinţa muzicală a omului contemporan ne-o dovedeşte atît viaţa muzicală însăşi, cît şi creaţia compozitorilor actuali, a celor de muzică savantă, ca şi a celor de muzică uşoară ».

Toate fenomenele vieţii omeneşti sînt prin esenţă istorice, prin urmare condiţionate de timp şi supuse schimbărilor. Raportîndu-ne la muzică, găsim aici principiul de bază a ceea ce vom numi conştiinţa istorică în muzică. Însă un fapt petrecut, care a intrat în istorie, nu ne apare din capul locului ca istoric, ci de-abia cînd e văzut din perspectiva istorică. Între procesul istoric şi conştiinţa istorică există prin urmare un raport de implicare reciprocă: faptul istoric trezeşte conştiinţa istorică, dar această conştiinţă este cea care conferă faptului petrecut sensul său procesual.

În această situaţie, tema noastră privind rolul şi importanţa conştiinţei istorice în cultura muzicală contemporană este deosebit de actuală. Noţiunea ţine de termenii filozofiei istoriei şi fără a pătrunde în esenţa ei ar fi dificil să afirmăm ceva inatacabil din punct de vedere ştiinţific despre rolul acestei conştiinţe în cultura muzicală de azi. Cu atît mai greu ar fi de stabilit dacă şi în ce măsură această conştiinţă este o « binecuvîntare » sau un « blestem ».

Conştiinţa istorică în muzică este un element al moştenirii culturale, este cu alte cuvinte aptitudinea — inculcată şi însuşită — de a răspunde printr-un anumit comportament anumitor fenomene. În muzică, este vorba de adoptarea unei poziţii estetice faţă de operele muzicale şi de înţelegerea lor ca simboluri ale elementelor de conştiinţă umană ascunse în ele. Această conştiinţă înglobează nu numai momentul de anterioritate al naşterii muzicii, ci şi prezentul în curs, ca o fază a istoriei în devenire. Desfăşurarea actuală a vieţii artistice este de asemenea istorie: istorie este orice eveniment înţeles ca atare. Unele opere muzicale sînt astfel în totalitatea lor informaţii despre omul care le-a creat, ele izvorăsc din impulsul de a stabili o comunicare cu ceilalţi oameni prin mijlocirea acestor simboluri. Noţiunile:

[1] H. Besseler, *Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert*, în *Archiv für Musikwissenschaft*, 1959, 16, p. 21—43.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« informare », « comunicare », « simbol » sînt folosite aici în sensul semioticii actuale și nu în spiritul concepției hermeneutice al vechii estetici a conținutului.

Toate operele de artă transmit prin codul lor propriu semnificații și informații. Exponenții unei anumite culturi învață să le înțeleagă în acest sens și dezvoltă în ei — fiecare în zone și grade diferite — capacitatea de a le interpreta în mod just, desprinzîndu-le din varietatea de fenomene exterioare domeniului artei. Există o imensă bogăție a modurilor de comunicare între oameni iar codurile de care se folosesc diferitele arte alcătuiesc un substrat al culturii, în sensul cel mai strict al cuvîntului. În arta muzicală, conștiința istorică a omului contemporan rezidă prin urmare în cunoașterea diferitelor coduri de exprimare muzicală care s-au format de-a lungul evoluției acestei arte, ca și în aptitudinea de a le da o interpretare justă (de această aptitudine țin și alți factori; despre aceștia va fi vorba mai tîrziu).

Conștiința istorică în muzică este, prin urmare, la omul contemporan, un simptom al participării sale la cultura muzicală. Prin « participare la cultura muzicală » trebuie înțeleasă suma actelor individuale de natură perceptivă cît și de natură formativă pe care le presupune o activitate creatoare, într-o epocă dată și într-un anume domeniu de viață. Conștiința istorică este variabilă, fiecare grup de indivizi sau indivizii luați în parte avînd-o într-un grad diferit. Ea cuprinde, pentru anumite epoci și domenii de viață, « cîmpuri de informații » anumite, cu alte cuvinte o rezervă de felurite coduri din diferitele perioade ale istoriei muzicii, determinante pentru structura spirituală a grupei sau a individului. În ce privește muzica, « cîmpul de informații » al diferitelor perioade include sfere etnice, popoare, civilizații, genuri etc. Acestea formează o zestre de reprezentări muzicale de care dispune o grupă socială dată într-un anumit timp și o anumită sferă de viață. Suprafața acestui cîmp poate fi, evident, mai largă sau mai îngustă, fapt ce corespunde posibilității de asimilare a muzicii — a celei europene doar sau și a celei extraeuropene etc. — într-un interval de timp mai scurt sau mai îndelungat. Pentru indivizii luați în parte « cîmpul de informații » va avea întotdeauna limitele sale, dincolo de care se întinde cîmpul dezinformării, adică tărîmul codurilor necunoscute. Din aceste constatări derivă o întreagă serie de proprietăți ale conștiinței istorice muzicale, pe care le vom analiza numaidecît. Înainte însă, vrem să definim noțiunea de conștiință istorică muzicală, așa cum o vom folosi mai departe. Înțelegem prin conștiință istorică muzicală o vastă sferă de informație de natură sonoră, care se desprinde din contactul cu muzica diferitelor veacuri, epoci și stiluri. Aceasta acționează în noi prin felurite stereotipii în reprezentarea muzicală, stereotipii care se înfățișează diferit pentru fiecare din coduri, precum și prin atitudini receptive diferite, ce se vor transmite o dată cu diferitele structuri concret-muzicale. Noțiunea de conștiință istorică muzicală cuprinde și sentimentul apartenenței la un *continuum* evolutiv, resimțit ca o tradiție culturală proprie; ea mai include sentimentul continuității stilurilor, adică reprezentarea asemănărilor și deosebirilor lor și, de aici, a cunoașterii înlănțuirilor lor genetice sau chiar numai cronologice.

Trebuie subliniat în mod special faptul că, în muzică, conștiința noastră istorică rămîne întotdeauna o conștiință incompletă. Nici un complex de fapte concrete pe care se bazează conștiința noastră istorică muzicală nu este și nu poate fi complet: noi cuprindem cu ea doar un fragment din trecut, pe care ni-l oferă repertoriul de concerte, discurile, emisiunile de radio sau propriile noastre studii. Din întreaga scală a evenimentelor muzicale pe care ni le poate transmite trecutul nu primim decît o selecție care a fost conservată de tradiția epocii date și a mediului respectiv (într-o oarecare măsură, această selecție este și rezultatul propriilor noastre preferințe). Experiențele noastre formează și consolidează în noi o anumită structură a conștiinței noastre istorice muzicale, urmînd ca mai tîrziu să rămînem legați de alegerea o dată făcută. Contactul cu fiecare nouă lucrare aduce elemente noi în această conștiință care, într-o oarecare măsură, se poate lărgi și poate îngloba noi domenii ale unor coduri ce ne erau pînă atunci necunoscute. O dată alcătuite ansamblurile de reprezentări corespunzătoare diferitelor coduri ale perioadelor istorice, ele vor fi aplicate de către noi, mai tîrziu, tuturor lucrărilor ce ne vor fi fost pînă atunci necunoscute. Nu e mai puțin adevărat că realitatea sonoră în care trăim va fi pentru noi cea mai importantă; noi pregătim operelor trecutului o nouă existență atunci cînd le încorporăm în prezent, cînd le « infectăm » oarecum cu conștiința noastră muzicală de azi. În felul acesta putem



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

obiectiva trecutul prin permanenta sa reîncorporare în contemporaneitate, care este, în definitiv, tot istorie. Din această cauză, Scarlatti de Arturo Benedetto Michelangeli trebuie interpretat altfel de cum l-a executat Wanda Landowska.

În afară de aceasta, receptarea de către noi a creațiilor vechi este, în anumite privințe, incompletă (dacă judecăm lucrurile din punctul de vedere cantitativ al operelor recunoscute): așa cum astăzi, la o lectură a *Divinei Comedii* a lui Dante, nu mai înțelegem toate aluziile politice, tot astfel, din cauza unei estetici a figurilor retorice, necunoscută nouă, nu mai captăm întreaga încărcătură de informații cuprinse în Pasiunile sau Cantatele lui Bach. Fenomenul se raportează cu atît mai mult la alte stiluri, la simbolica lor și la legăturile lor cu reprezentări extramuzicale. Noi receptăm un trecut despuiat de toate acele elemente semantice pe care i le-a conferit epoca respectivă. Și astfel, cum orice informație sonoră ne parvine îmbogățită de ceva care, în sine, nu este de natură sonoră, noi vom reinterpreta și acest factor nesonor din lucrările vechi într-un fel nou și diferit de la o generație la alta.

Așa cum am arătat, conștiința noastră istorică muzicală poate fi foarte întinsă, putînd cuprinde un cîmp mai mare sau mai mic al istoriei muzicii. Limitele « cîmpului de informații » sînt prin urmare variabile, cea inferioară situîndu-se undeva în veacurile trecutului, la o profunzime care variază. Limita superioară poate de asemenea să difere: majoritatea auditorilor care recunosc diferite stiluri din trecut nu pătrund adesea în muzica propriei lor epoci și se opresc la diferite nivele de « contemporaneitate ». În afară de aceasta, conștiința muzicală poate fi limitată și calitativ; o imensă majoritate a auditorilor care se simt la largul lor în muzica de jaz și muzica beat, nu au nici posibilitatea și nici dorința de a lua contact cu muzica unui Boulez, Stockhausen sau Penderecki. Această conștiință, asemănătoare în structura ei la toate popoarele Europei, prezintă o diferențiere în amănunte: Berlioz ocupă în conștiința francezului un alt loc decît în cea a polonezului, iar în conștiința istorică a acestuia din urmă Chopin ocupă un alt loc decît în cea a unui german.

Cît privește domeniul conștiinței muzicale, ea este determinată nu numai de stadiul informațiilor transmise de tradiția locală ci și de fluxul noilor conținuturi, care procură conștiinței elemente noi și îi modifică astfel structura. (Tabulaturile Pelplin, descoperite în Polonia în 1957 și cuprinzînd peste 900 de compoziții, printre care o serie de lucrări ale unor compozitori necunoscuți din barocul timpuriu polonez, au schimbat mult în conștiința noastră atitudinea față de această epocă).

În limitele oarecum elastice ale « cîmpului de informații » al conștiinței noastre istorice muzicale apar anumite « zone de concentrație », adică perioade și stiluri care ne sînt mai îndeaproape cunoscute decît altele. O astfel de « zonă de concentrație » o constituie pentru melomanii contemporani barocul, clasicismul, romantismul și, într-un grad mai mic, evul mediu. O asemenea « zonă de concentrație » este pentru noi muzica europeană, așa cum pentru indieni va fi propria lor muzică, chiar dacă ei cunosc și muzica europeană.

O caracteristică principală care decurge din conștiința noastră istorică muzicală este așadar pluralismul, multiplele versiuni ale reprezentării muzicale, atît în timp cît și în spațiu.

Trebuie să fim de asemenea lămuriți asupra faptului că, în sine, conștiința istorică muzicală este un fenomen de natură istorică, diferind de la o perioadă a trecutului la alta, după cum există și epoci în care ea nu s-a manifestat absolut de loc. Deja Confucius și Platon preferau vechile cînturi de cult, ca mai desăvîrșite și mai nobile, celor noi, iar Philippe de Vitry confrunta pe deplin conștient « Ars nova » cu arta trecutului. Totuși nu aici trebuie căutată o conștiință istorică propriu-zisă. Originea acesteia poate fi aflată mai curînd în Renaștere, cînd dramele anticilor au dat impulsuri creării operei. Nu putea fi vorba, însă, de o preluare a stilului vechii epoci — pe vremea aceea necunoscîndu-se nici cel mai mic fragment de muzică antică — ci, mai curînd, o întoarcere la ideile găsite în scrierile filozofilor antici. Repertoriul acelei epoci se apropia mai ales de creația curentă și așa a rămas pînă aproape în secolul al XVIII-lea.

Abia secolul al XVIII-lea aduce o creștere generală a sentimentului istoriei, exprimat în filozofia lui Herder [2], dezvoltarea sa propriu-zisă în muzică neavînd loc decît în secolul

[2] J. G. Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, Berlin—Weimar, 1965.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

al XIX-lea. Transfigurarea de către romantici a vremurilor trecute a trezit necesitatea unei regenerări a vechiului în nou. Dezvoltarea culturii muzicale naţionale a intensificat necesitatea unei fundamentări şi sublinieri istorice a valorilor patrimoniului muzical istoric propriu, în timp ce dezvoltarea ştiinţelor muzicale istorice cu cercetările, ediţiile, monumentele sale sonore etc. a contribuit nu mai puţin la întărirea conştiinţei istorice.

Conştiinţa istorică muzicală capătă trăsături noi începînd de la mijlocul secolului al XIX-lea. În concepţia wagneriană a « muzicii viitorului » îşi găseşte expresia confruntarea dintre nou şi vechi, dintre progres şi tradiţie. Noua conştiinţă [istorică — *n. tr.*] a epocii se manifestă prin aceea că nu este doar o revenire la trecut ci şi o proiectare în viitor, înţeles ca istorie potenţială. Conştiinţa istorică cuprinde acum, în muzică, două dimensiuni infinite ale timpului: trecutul şi viitorul, şi această proprietate se va face simţită — aşa cum vom vedea — şi mai mult în secolul nostru.

Aşadar, secolul al XIX-lea extinde conştiinţa istorică muzicală şi spre abisul veacurilor. Dacă în prima jumătate a secolului al XIX-lea revenirea are loc în special la baroc, iar Dufay şi Josquin rămîn de fapt necunoscuţi, în timp ce Palestrina supravieţuieşte mai ales în tradiţia caecilianismului şi este imitat doar în mod scolastic şi nu creator, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea conştiinţa istorică se face remarcată nu numai în receptare, ci şi în creaţia muzicală. Brahms adoptă forma Motetelor (op. 37), Liszt manifestă tendinţe arhaizante destul de vizibile în oratoriul său *Christus*, chiar şi Wagner foloseşte intonaţii arhaizante în *Parsifal* (motivul Graalului) sau în *Maeştrii cîntăreţi*; liedul *An ein altes Bild*, de Wolf oferă de asemenea un exemplu de procedee arhaizante, ca şi părţile corale din simfoniile sau din *Te-Deum*-ul lui Bruckner sau, în mare măsură, opera *Palestrina* de Pfitzner.

Cu totul altfel şi într-un mod cu totul nou apar simptomele conştiinţei istorice muzicale în secolul al XX-lea (despre aceasta va fi vorba în partea a doua a lucrării noastre).

Conştiinţa istorică în muzică se întemeiază nu numai pe factori ai reprezentării, pe stereotipurile cu ajutorul cărora clasificăm mulţimea stilurilor istorice. Aici se mai ascunde un element intelectual: recunoaşterea faptului că fiecare operă muzicală ne revelă infinitatea « trecutului », că ea este îmbibată de totalitatea istoriei şi că prin ea ne vorbesc toate veacurile care s-au scurs pînă la crearea operei. Noi primim întreaga continuitate a culturii muzicale a omenirii. În *Ideen der Philosophie der Geschichte der Menschheit*, Herder [3] exprimă aceasta foarte frumos: « Există un moment nodal <. . . > anume cel în care alcătuirile omeneşti pier, în timp ce spiritul continuă să trăiască nemuritor şi efectiv. . . ».

Şi încă ceva. Atunci cînd ascultăm muzică veche facem *a priori* în gînd o presupunere: mă gîndesc aici la permanenţa a tot ce este omenesc. Toate noţiunile ca artă, cultură, limbă şi altele se întemeiază pe presupunerea că omul resimte, prin natura sa, dorinţa de a se înţelege în diferite forme cu ceilalţi oameni, iar una din aceste forme este tocmai muzica; că omul dispune de o anumită gamă de sentimente, senzaţii şi idei; că la o anumită excitaţie reacţionează într-un anumit fel. Doar dacă presupunem că suma acestor « trăsături omeneşti distinctive » reprezintă un sindrom constant a ceea ce este propriu în general fiinţei umane, putem aborda problema deosebirilor istorice sau individuale din planul exprimării omeneşti. Înarmaţi cu această ipoteză, ne putem apropia de muzica altor epoci şi altor culturi şi urmări în ea ceea ce este cu deosebire omenesc. Acesta este desigur şi unul din motivele pentru care ne ocupăm mai ales de arta altor epoci şi a altor culturi.

Nu trebuie totuşi trecut cu vederea faptul că sentimentul nostru istoric muzical se bazează pe o contradicţie internă: în trăirea lucrărilor vechi, noi nu putem separa cu precizie ceea ce le este propriu, ca urmare a apartenenţei lor la o epocă trecută, de ceea ce le atribuie reprezentarea muzicală a omului de astăzi. În contactul cu opera, noi nu putem face abstracţie de noi înşine şi nici de dialogul nostru cu trecutul. Conştiinţa noastră istorică muzicală este, prin urmare, atitudinea noastră de azi faţă de opera veche de cîteva secole care, cu mijloacele actuale, poate fi adusă în plină lumină. Această împletire dintre « astăzi » şi « ieri », ce nu poate fi evitată, relativează orice conştiinţă istorică în muzică. Trecutul apasă asupra prezentului, se strecoară tot timpul în el, este interpretat de actualitate într-un fel nou, modificîndu-se o dată cu funcţionarea sa în diferite prezenturi. Aici apare problema dificilă a identităţii operelor unor timpuri trecute în trăirea lor de azi (această

[3] *Ibidem*, vol. I, partea 9, p. 341.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

problemă ţine însă în special de teoria cunoaşterii şi de ontologie, rămînînd în afara lucrării de faţă).

Operele trecutului nu reprezintă pentru noi doar documente de epocă. Ca document al trecutului ele depun mărturie despre altceva decît despre ceea ce sînt prin ele însele. Ca operă de artă ele valorează *per se*, deşi contextul lor cu epoca respectivă nu dispare în întregime. Noi le încadrăm în categoriile universului de reprezentări muzicale de azi şi faptul că le putem integra pe baza unor principii altele decît cele de azi este tocmai o caracteristică a conştiinţei istorice. Este vorba aici de reintegrare a trecutului, de acel « re-enactment of past experience » cum îl defineşte Collingwood [4]. Faptul nu împiedică progresul istoric. Dimpotrivă. Nestatornicia fenomenelor muzicale de care ne dăm seama într-un grad de-a dreptul de necrezut, mai ales acum, în epoca discului, este un efect al vitezei sporite cu care se succed transformările în muzica de azi. Din aceasta se poate deduce că sentimentul istoriei, îndreptat spre adîncurile trecutului, scoate la iveală un produs secundar — transpunerea sa în prezent şi proiectarea sa în viitor.

Astfel, participarea noastră la cultură devine o participare la cultura multor secole şi la numeroase procese evolutive care sînt reinterpretate şi integrate prezentului, înţeles dealtfel tot ca o fază istorică, ca sutura dintre « ieri » şi « mîine ».

Cîmpul de acţiune al istoriei muzicii este prin urmare obiectul conştiinţei noastre istorice muzicale. Omniprezenţa sa marchează, în general, conştiinţa noastră muzicală. Aşa cum am mai subliniat, există în ea un factor al reprezentării ca bază a unui al doilea factor — intelectual, abstract. De acesta din urmă ţine conştiinţa unei anumite continuităţi de evoluţie pe care o concepem ca pe un bun al nostru, ca pe o tradiţie, ca şi conştiinţa că mai există şi alte procese evolutive, de care nu ne putem apropia decît cu oarecare eforturi sau chiar deloc. Conştiinţa istorică muzicală este deci de natură temporală şi spaţială, ambele dimensiuni fiind limitate.

Mulţumită celor doi factori ai conştiinţei istorice muzicale se naşte în noi sentimentul pluralităţii sistemelor de gîndire muzicală, pe care le considerăm egale: fiecare epocă şi fiecare mediu se manifestă într-un fel propriu şi aceasta constituie un drept al lor. Nici un sistem de gîndire nu e mai bun decît altul, ci este doar diferit, aşa cum diferit este omul care l-a creat (Fétis [5] admitea deja această egalitate a stilurilor atunci cînd spunea: « L'art ne progresse pas, il se transforme »).

Noi nu putem trăi nemijlocit dinamica continuităţii istorice în muzică, cel mult putem percepe anumite analogii sau deosebiri între opere. Putem însă înţelege această continuitate în mod abstract. Conştiinţa evoluţiei ca lege supremă a faptului muzical în istorie este, prin urmare, un factor abstract, care se bazează pe experienţele noastre muzicale cu diferite materiale istorice. *Homo aestheticus* se transformă în *homo aestheticus historicus*, care resimte însuşirile variabile ale artei nu ca naive, statice, singulare şi izolate, ci ca elemente ale unui proces care reflectă prefacerile înregistrate de el însuşi.

Capacitatea de abstractizare proprie conştiinţei noastre istorice muzicale joacă şi un alt rol important în procesul recepţionării muzicale: pluralismul conştient al poziţiilor noastre estetice ne ajută în trăirea muzicii, el clasifică anumite fenomene ca aparţinînd de « baroc », de « evul mediu » sau de « Renaştere » şi această clasificare procură trăirii noastre un comentariu intelectual mai general (pe de altă parte, această recunoaştere poate atinge diferite trepte: de la cunoaşterea stilului unei epoci, la cea a stilului unui compozitor şi în fine la cea a fiecărei opere luate în parte). Ştim deci ce ne aşteaptă, ce poate surveni, şi sîntem capabili să ordonăm just informaţia sonoră transmisă. Aceasta, clasificată fiind, devine mai completă. Despre puterea reprezentării istorice Collingwood [6] spune că ar fi un cîmp de experienţe de o natură aparte, care serveşte drept mijlocitor între percepţia simţurilor şi intelect. Într-adevăr, conştiinţa istorică muzicală are tocmai aceste funcţii de recunoaştere şi de clasificare. Dacă pe lîngă acestea se mai sprijină şi pe o cunoaştere temeinică a muzicii respective, ea măreşte intensitatea trăirii, aşa cum, pe de altă parte,

[4] R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, Londra, 1938, p. 215.

[5] F.-J. Fétis, *Histoire générale de la musique*, vol. I, Paris, 1869.

[6] R. G. Collingwood, *op. cit.*, p. 215.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

intensitatea trăirii estetice a acestei muzici potenţează şi adînceşte concepţia intelectuală a istoricului.

Mai menţionăm că, pentru consolidarea acestei atitudini istorice în muzică, muzicologia — în special scrierile de istoria muzicii — a jucat un rol important prin aceea că a făcut accesibile surse noi, a pregătit materiale pentru ediţii noi şi a năzuit să impună o execuţie a lucrărilor muzicale într-un stil autentic. Pe lîngă aceasta, a întărit modelul de gîndire relativistă şi a fixat, pentru fiecare epocă, pentru fiecare proces istoric de evoluţie, criterii specifice de valoare, relativizîndu-şi chiar propriile cunoştinţe, ca fiind şi ele variabile din punct de vedere istoric.

Dacă ne vom gîndi acum la titlul articolului nostru, acest moment face parte desigur din sfera acelora pe care le-am putea desemna ca « binecuvîntare »: o nemaiîntîlnită îmbogăţire a sferei receptării noastre muzicale cu forme de expresie din diferite epoci, domenii de cultură, stiluri; pluralitatea conştiinţei noastre muzicale este tocmai o consecinţă a lor. Auditorul de azi dispune de mai multe limbajuri muzicale şi ştie să le folosească ‹sic — n. trad › în mod corect, după felul muzicii pe care o percepe.

În afară de aceasta, conştiinţa istorică în muzică purcede din neîncetata năzuinţă de cercetare a realităţilor din trecut. Se naşte astfel o « trăire istorică » specifică, care îşi găseşte confirmarea nu numai în lucrările artei vechi. Ea este cu atît mai puternică cu cît ştim mai mult despre raporturile operei cu propria sa epocă. Ne transpunem în mod intenţionat într-o lume alta decît a noastră, cu toate că execuţia operei ţine de realitatea noastră de azi.

Prin urmare, după cum vedem, ceea ce numim conştiinţă istorică muzicală este un fenomen complicat care pătrunde în diferitele sfere ale vieţii noastre interioare şi funcţionează oarecum diferit. Pe tărîmul receptării muzicale, ea constituie desigur un fenomen pozitiv.

*

Vom discuta acum despre efectul acestui fenomen asupra creaţiei compozitorilor contemporani. Aşa cum am mai spus, conştiinţa istorică muzicală apare în diferitele domenii ale culturii muzicale: cu deosebită frecvenţă în receptarea muzicii, al cărei consum atinge dimensiuni istorico-geografice nemaiîntîlnite; apoi în practica execuţiei, care tinde spre o redare fidelă în stilul epocii din care datează lucrarea; în muzicologie, cu istorismul ei din ce în ce mai pronunţat, care domină gîndirea noastră muzicală. Apare în fine în creaţia muzicală sub diferite forme şi cu deosebită intensitate în ultimele decenii. Găsim aici citate din lucrări ale trecutului, sub forma aluziilor stilistice, respectiv stilizări şi arhaizări, în care normele gîndirii muzicale din secolele trecute se încrucişează cu cele de azi. În fine, se manifestă cel mai puternic în colaje şi în muzica distractivă, în nenumărate travestiuri de citate din muzica clasică.

Va trebui să ne ocupăm acum şi de o problemă mai generală, care este şi ea un rezultat al influenţei conştiinţei istorice muzicale, şi anume de a stabili în ce măsură această conştiinţă îşi exercită influenţa asupra atitudinii creatoare a avangardei muzicale contemporane în totalitatea ei şi, mergînd mai departe, asupra întregii muzici a epocii noastre. Această influenţă se remarcă nu numai în maniera concretă a aluziilor stilistice la stilurile epocilor trecute, sau la « umplerea » propriului material sonor cu citate din diferite lucrări vechi, ci, mult mai puternic, în caracteristicile esenţiale ale acestei atitudini.

Sentimentul istoricităţii fiecărei clipe din viaţa noastră, al nestatorniciei ei, precum şi al efemerului oricărei realizări creatoare fac ca tempo-ul transformărilor în exprimarea muzicală să cunoască în secolul al XX-lea o tot mai puternică accelerare. Conţinutul sentimentului istoric, încărcătura sa intelectuală şi conştiinţa transformărilor continue ale mijloacelor de expresie se preschimbă în forţă motrice care împinge spre căutarea unor soluţii mereu noi. Perioadele de stabilizare ale mijloacelor componistice de expresie devin tot mai scurte; dacă în evul mediu ele au cuprins secole întregi, iar mai tîrziu şiruri de generaţii sau măcar o singură generaţie, ca în timpul romantismului, astăzi ele s-au redus atît de mult încît creaţia unui compozitor cuprinde mai multe faze stilistice (cazul Stravinsky). Faptul de a avea conştiinţa transformării perpetue, ca lege supremă a istoriei, îi sileşte



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pe cei care creează la un fel de amok psihic, la o vînătoare după ceva nou, după ceva care nu s-a mai pomenit și care va anticipa, poate, ziua de mîine. În avangarda muzicală, tot ceea ce a avut loc devine imediat trecut, creația este o permanentă proiectare în viitor. Ruperea cu orice tradiție, chiar cu cea mai puțin stabilizată, a devenit ea însăși tradiție. Nu pot fi de acord cu punctul de vedere preconizat de Dahlhaus [7], după care transformarea propriului prezent în istorie și dedicarea totală viitorului ar fi două laturi ale aceleiași probleme. Dimpotrivă, găsesc că compozitorii, conștienți de continua prefacere a prezentului în trecut și supralicitînd continuu concepția wagneriană a « muzicii viitorului » vor fi cu atît mai pregătiți pentru mîine și pentru viitor; că obiectul cercetării lor nu este acel *opus perfectum* ci anticiparea zilei de mîine. Ei își îndreaptă conștiința istorică muzicală nu asupra propriului lor prezent ci asupra viitorului. Punctul central al poziției lor creatoare îl constituie variabilitatea mijloacelor *per se*. În conștiința istorică a omului de azi există trebuința de a evolua, care aduce cu ea tocmai nestatornicia tot mai precipitată în creație. Nimic nu e stabil, totul e luat cu valul prefacerii, recunoscută ca suprema lege a istoriei. Compozitorii care înțeleg să rămînă credincioși formației lor profesionale (ex. Tadeusz Baird) trezesc de îndată disprețul compozitorilor din generația tînără.

Sentimentul continuei prefaceri redus la intervaluri de timp mereu mai scurte face ca aproape să nu existe baze profesionale îndeajuns de stabile pentru a forma un stil. Or, un stil se naște doar atunci cînd anumite mijloace sînt repetabile și cînd informațiile sonore pot fi sesizate în vreuna din stereotipiile reprezentării. Hipertrofia conștiinței istorice muzicale îndreptate spre viitor aduce cu sine un surplus de informații, care în înțelegerea celui care ascultă se prefac în haos. Dacă admitem, împreună cu John Cage, că tot ceea ce se aude este muzică, atunci se naște în creația muzicală acea libertate absolută și lipsă a unor principii de bază — « The freedom from the known » — care duce la dezintegrarea reprezentărilor muzicale și la imposibilitatea ascultătorului de a orîndui informațiile ce i se oferă.

După Kurt von Fischer [8], această tendință se află ascunsă în « istoricitatea trăită conștient, proprie gîndirii apusene » (se pare totuși că ea este mai curînd o cucerire a timpurilor din urmă), în timp ce Dahlhaus [9] vede în mod just originea ei în sentimentul instabilității rolului social al clasei dominante, care a apărut în Franța în secolul al XVIII-lea și care a dus la consecințele istorice pe care le cunoaștem. Astăzi, acest sentiment a luat forme extrem de accentuate și prefacerile care au loc în viața socială pe tot globul pămîntesc de vreo jumătate de secol încoace îl întăresc și mai mult în raport cu toate formele de activitate ale omului contemporan. Nu e de mirare că ele se reflectă într-un anumit fel și în muzică.

Să trecem acum la formele mai concrete în care se manifestă conștiința istorică muzicală în creația contemporană. Este evident că forma ei cea mai pronunțată, colajul muzical, își are și formele sale premergătoare, care mai apar dealtfel și azi în colaje.

Cea mai veche dintre ele este metoda citatului, de care m-am ocupat în mod amănunțit într-un articol apărut în *Musikforschung*, în anul 1966 [10]. Ea constă în introducerea unui fragment dintr-o operă străină, de obicei o singură dată, și avînd o funcție precisă, de natură semantică, pe care auditorul să o poată percepe în actul interpretării. Polistilistica rezultată astfel trebuie să folosească interpretării. Funcțiile citatului pot fi următoarele: simbol al anumitor conținuturi, cu asociații clare la locurile citate (acordul lui Tristan în *Maeștrii cîntăreți*, în *Albert Herring* de Britten, în *Suita lirică* de Berg, sau intercalările de cîntece bisericești din secolul al XIX-lea, pe care Penderecki le practică în special în partea a doua a *Utreniei* sale cu atîta generozitate); mijloc de a evoca epoci trecute (de pildă, aria contesei în *Dama de Pică* de Ceaikovski, în care este folosită o arie autentică de Grétry); simbol al groazei (citat din *Dies Irae* în simfonia *Dante* a lui Liszt sau în *Canti di prigionia* de Dallapiccola); citatul apare de asemenea ca o reminiscență a unor conținuturi foarte concrete,

[7] C. Dahlhaus, *Historismus und Tradition*, în *Zum 70. Geburtstag von J. Müller-Blattau* (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, I), Kassel, 1966, p. 46—58, în special p.54.

[8] K. v. Fischer, *Das Neue in der europäischen Kunstmusik als sozialkulturelles Problem*, în *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1972, 3, p. 142—154.

[9] C. Dahlhaus, *op. cit.*

[10] Z. Lissa, *Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats*, în *Die Musikforschung*, 1966, 19, p. 364—378.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cum e cazul în *Viaţă de erou* de Strauss, unde compozitorul citează laitmotive proprii, luate din operele sale *(Guntram)* sau din poemele sale simfonice; există în fine citate-parodii, ca de pildă în *Burghezul gentilom* al lui Strauss sau în cîntecul *Clasici* de Mussorgsky, în *Nusch-Nuschi* de Hindemith sau în *Tricornul* lui de Falla. În toate aceste cazuri citatul ne indică două direcţii: opera originală din care provine şi opera nouă, în care apare şi acţionează cu un rol cu totul nou. Aici, citatul capătă un caracter semiotic, el trebuie să însemne ceva precis, el devine semnul a ceva ce diferă de structura sa sonoră. Ales de compozitor cu chibzuinţă şi cu un rost profund, citatul suscită din partea ascultătorului comentarii specifice referitoare la conţinutul său, dar numai în măsura în care se face recunoscut ca citat. El se sprijină totuşi pe sentimentul polistilisticii istorice, fiind folosit conştient în acest sens.

O altă expresie a aceleiaşi amprente pe care conştiinţa istorică a lăsat-o asupra proceselor de creaţie din secolul XX o constituie întreaga orientare neoclasică, denumire sub care se cuprind neo-barocul ca şi multe alte modalităţi arhaizante şi stilizări. Avînd în vedere cuprinzătoarea literatură dedicată acestei probleme nu mă voi ocupa aici mai îndeaproape de această orientare [11]. Ea ne edifică mai puţin asupra citării de opere concrete — deşi şi aceasta poate surveni, aşa cum o dovedeşte *Pulcinella* de Stravinski — , cît mai curînd asupra preluării unor norme de formă, de factură, de ritmică, de melodică figurativă, de tehnică a fluxului melodic continuu, ba chiar şi a regulilor de instrumentare proprii unui stil istoric anume; Casella, Malipiero, Hindemith, iar în Polonia Grazyna Bacewicz, apoi Françaix sau întreaga grupare « Les Six » s-au făcut destul de cunoscuţi graţie acestui gen de hibride polistilistice. Stravinsky recoltează astfel de aluzii stilistice dintr-un număr mai mare de straturi istorice: în *Apollon musagète* nu ne putem opri a face asociaţii cu Lully, Gluck, Delibes, Johann Strauss sau chiar cu Ceaikovski. Acelaşi lucru îl regăsim în opera *Votre Faust* de Pousseur, care înfăţişează o întreagă policromie de aluzii stilistice. Cunoscuta formulare a lui Adorno « muzică peste muzică » îşi găseşte aici o excelentă aplicare: felurite stiluri din trecut, prezentate în lumina gîndirii muzicale contemporane, dar care sînt totuşi organic corelate. Irizarea, asamblarea lor, a atins totuşi în fiecare lucrare de acest fel un grad variabil de coerenţă, aceasta fiind uneori atît de mare încît limitele dintre aluziile stilistice şi citat ajung să dispară. Trebuie însă neapărat relevat faptul că într-o asemenea asamblare intenţiile conţinute în vechiul stil nu se pierd complet.

Aluzia intelectuală constă în aceea că prin intermediul unei formulări verbale, intenţia ‹*sic — n. trad.*› ascultătorului e îndreptată spre cu totul alte conţinuturi, fapt ce presupune că lucrurile la care se referă aluzia sînt cunoscute. O situaţie analogă se iveşte în cazul încrucişărilor de stil; se presupune că conştiinţa istorică a ascultătorului va putea distinge în acest tot muzical polistilistic stratificat diferitele straturi stilistice şi că va şti să le încadreze în stilurile vechi, ba chiar şi în acel stil care reprezintă, pentru întreg, elementul contemporan. Dacă, şi în ce măsură, cel care ascultă este în stare ca, plecînd de la un singur factor perceput, să ajungă a-şi reprezenta restul de factori ai vechilor stiluri, — iată o primă problemă care se pune. Varietatea mijloacelor folosite aici de către compozitori este atît de mare încît întreagă această problematică ar trebui mai întîi clasificată, lucru pe care nu l-am găsit realizat niciodată în literatura de specialitate de pînă acum.

Funcţiile estetice ale aluziilor stilistice pot fi deci explicate prin jocul asociaţiilor în reprezentarea auditorului şi prin facultatea de a percepe încrucişările specifice dintre normele diferitelor stiluri istorice conţinute într-o operă. În încrucişările stilistice, una sau două norme pot fi luate ca *pars pro toto* ale stilului vechi respectiv. În citat, dimpotrivă, un fragment al operei acţionează ca *pars pro toto* al întregului individual. De aici rezultă, prin urmare, o deosebire esenţială. În citat, fragmentele eterogene se detaşează, printr-o cezură acută, de ceea ce le înconjoară, în timp ce în stilizări, diferitele norme de stil acţionează împreună, topindu-se una într-alta şi modificîndu-se reciproc. Gradul de « toleranţă » al acestor din urmă categorii de stil este mai mare, pe cînd citatul întîmpină doar toleranţa

[11] R. Vlad, *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, Torino, 1955; K. R. Heyman, *The Relation of Ultra-modern to Archaic Music*, Boston, 1921; A. G. Browne, *Hindemith and the Neo-Classic Music*, in *Music and Letters*, 1932, 13, p. 42—58; H. H. Stuckenschmidt, *Neue Musik*, Berlin, 1951; W. Austin, *Music in the 20th Century*, New York, 1966; F. Collaer, *La Musique moderne*, Bruxelles, 1963 ş.a.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

infimă a structurilor ce-l înconjoară; tocmai de aceea citatul poate funcţiona pe un alt plan ca reprezentant al unor valori semantice precise.

S-ar putea pune chiar întrebarea dacă există o muzică curată din punct de vedere al stilului, o muzică din care să lipsească orice urmă de polistilistică. Se pare că nu, din moment ce orice stil e deschis impulsurilor ce-i parvin din partea altor stiluri; tradiţiile păstrate vii în creaţia compozitorilor mai noi reprezintă însă altceva decît polistilistica contemporană care este folosită intenţionat ca sursă a noului tip de tensiuni şi de conflicte. Figurile retorice din *Missa Solemnis* de Beethoven ne surprind tot atît de puţin ca şi formulele tradiţionale ale variaţiunii sau ale suitei din operele dodecafonice ale lui Schönberg. Polistilistica contemporană ţine de cu totul alte principii ce îşi găsesc suprema întrebuinţare în tehnica contemporană a colajului.

Acesta are două feluri de surse, izvorîte ambele din conştiinţa istorică muzicală: pe de o parte în citat, care apare aici cantitativ crescut şi genetic legat de tot felul de stiluri istorice, pe de alta în tipul aluziilor stravinskiene, care au primit şi ele impulsuri din diferite straturi ale istoriei. În al treilea rînd, colajul îmbină nu numai stiluri diferite din punct de vedere istoric, ci şi elemente eterogene ale sferei auditive: fenomene muzicale, electronice, zgomote ale vieţii cotidiene şi fragmente de vorbire omenească. Se realizează astfel un maximum de coerenţă a unor elemente care altminteri sînt incoerente.

Colajul este un fel de desfăşurare « deschisă », dar într-un alt sens decît atunci cînd vorbim de formă « deschisă » referindu-ne la aleatorismul total sau la happening: el este deschis pentru orice material acustic şi într-un sens mai strict pentru orice fel de material istoric citat, care va fi dizolvat într-o specifică desfăşurare sonoră contemporană. Într-o operă pe care am ascultat-o recent, a compozitorului polonez Zygmunt Krause, se întîlnesc vreo 40 de citate din diferite stiluri muzicale alăturate şi suprapuse — un exemplu tipic de uşă larg deschisă a cămării cu vechituri a istoriei. Frînturi de diferite stiluri servesc aici pur şi simplu ca material al operei, totul se îmbină cu totul, stilul încetează de a mai reprezenta propria sa epocă şi sferă de viaţă: el se degradează pînă la o adevărată concreteţe, se obiectivează, se despoaie şi se înstrăinează de încărcătura sa informativă şi se transformă într-o materie brută, anistorică pentru lucrarea cea nouă. Diferitele citate acţionează aici după principiul surprizei, deci oarecum al disonanţei intelectuale. Compozitorul sovietic de avangardă Alfred Schnittke [12] desemnează raportul citatului cu contextul său sonor, în colaj, prin termenul de « modulaţie stilistică ».

Ca şi în cazul citatului izolat, citatele din colaje reprezintă un material prefabricat, nişte *antefacta* muzicale, încărcate cu toată sarcina asociaţiilor. Ele introduc în operă o altă dimensiune a tensiunilor, un nou spaţiu tensional. Esenţial este aici impactul citatului cu mediul înconjurător, felul cum e introdus în lucrare, contextul său. Unele legi ale acestui context trebuie să acţioneze aici, cu toate că pentru moment nu este uşor a le formula. Colajul nu poate fi explicat doar ca un simplu montaj, adică o înşiruire mecanică de fragmente, ca în cazul montajelor cinematografice. În film, continuitatea discontinuităţii reiese din subiect, care constituie numitorul comun al secvenţelor sau fragmentelor aparent disparate din punct de vedere al conţinutului, deşi alăturate. În muzică, acest factor de unitate nu intră în discuţie; prin urmare propriul text al compozitorului, ca şi felul în care sînt înşiruite în desfăşurare constituie unica legătură dintre diferitele citate.

Se creează în acest fel noi raporturi în interiorul lucrării, raporturi care nu se mai stabilesc — ca înainte — între factori izolaţi ai construcţiei operei, ci reprezintă contexturi între diferitele sisteme de gîndire muzicală. În lucrare ia naştere un nou tip de polemică internă, de joc de forţe muzicale, pe care epocile anterioare nici nu l-au cunoscut. Este evident că o astfel de dimensiune nouă, un asemenea tip de polemică internă nouă, nu se poate ivi decît bazat pe conştiinţa istorică muzicală şi nu poate fi perceput decît de acel auditor presupus de către compozitor că ar poseda această conştiinţă.

Despre primele colaje ale lui Picasso şi Braque, Max Ernst [13] scria că ar fi rezultatul unei întîlniri întîmplătoare a două realităţi disparate, pe planul unei false înţelegeri. În

[12] Raport asupra discuţiilor la Congresul Consiliului internaţional al muzicii UNESCO de la Moscova, 6—9 octombrie 1971.

[13] M. Ernst, *Au-delà de la peinture*, Paris, 1936.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

muzică, aceste « realităţi disparate » se exprimă prin îmbinarea mai multor coduri stilistice, precum şi a materialului sonor tradiţional cu cel electronic. Atunci cînd Berio introduce în *Simfonia* sa citate din *Cavalerul Rozelor* de Strauss, sau din *Valsul* de Ravel, alături de citate din Bach şi din alţi compozitori ai diferitelor epoci, intenţia acestor intercalări rămîne indescifrabilă, incertă. Cu greu poate fi pătrunsă concepţia care a dictat o atare alegere. Sensul respectivelor citate se sprijină pe contrastul faţă de context şi a unora faţă de altele. Iar dacă citatele mai cuprind şi zgomote cotidiene, zgomotul străzii şi fragmente de vorbire, atunci nu se poate desprinde din ele decît o intenţie: sublinierea simultaneităţii fenomenelor incoerente, eterogene, ca principiu componistic. Acest fel de asamblări apare încă în *Déserts* de Varèse, unde înregistrări pe bandă magnetică intră în componenţa lucrării, de asemenea în *Omagiu lui Joyce* şi *Cercuri* de Berio, în *Fontana mix* de Cage, şi în altele. În *Peisaj imaginar*, de Cage, apar sunete întîmplătoare, produse de aparatul de radio. După tipul materialului asamblat, există mai multe feluri de colaje. Dacă în *Collage sur Bach*, autorul estonian Arno Pärt se limitează doar la citate din Bach, compozitorul spaniol Enrique Raxach utilizează în *Inside Outside* toate zgomotele posibile, scriind în legătură cu aceasta în programul *Toamnei la Varşovia* (1971): « Întreaga piesă este oarecum o incursiune în sfera vieţii cotidiene, cu zgomotul său şi cu contrastele sale de prost gust ». Din păcate, pentru el *Mica serenadă* a lui Mozart sau fragmente din *Tristan* şi din *Parsifal* fac parte şi ele tot din « zgomot ». În *L'opera abandonata*, Vittorio Galmetti presară, simultan cu stratul electronic, şi citate din *Sonata op. 110* de Beethoven.

De prime încercări de colaje multistilistice putem vorbi încă de la Charles Ives, care introduce în *Simfonia a IV-a* fragmente de banală muzică distractivă sau citate din *Simfonia a V-a* de Beethoven, iar în sonata *Concord* strecoară, alături de altele, citate din Skriabin. Ives îşi alegea deja citatele atît din muzica clasică cît şi din sfera muzicii triviale, aceste două categorii fiind asamblate, ca materiale de egală valoare.

Fragmentele din opere străine, neschimbate în structura lor, vor fi aici înstrăinate: a) chiar şi numai prin faptul asamblării lor într-o nouă structură supraordonată, cu caracteristici stilistice total modificate, b) prin aceea că stau alături de fragmente care au alte caracteristici stilistice. Informaţia pe care ne-o transmite un fragment din Bach sau din Chopin se pierde în folosul alteia, care decurge din conlucrarea fragmentelor într-o lucrare precum şi din conlucrarea lor cu desfăşurarea atonală a acesteia. Deosebit de puternic se modifică sensul citatelor atunci cînd — aşa cum se întîmplă uneori — ele acţionează simultan.

Este evident că degradarea unor *antefacta* muzicale la rolul de material brut a fost posibilă într-o epocă în care puritatea stilistică a încetat de a mai fi postulat şi criteriu de valoare şi cînd structura sonoră a lucrării este — aşa cum am arătat — « deschisă » oricărui fel de cod cunoscut de istorie. Acesta constituie rezultatul final al dominaţiei conştiinţei istorice muzicale în creaţia timpului nostru.

Fundamentul constructiv al colajului este principiul montajului şi anume montajul unor elemente incoerente şi totuşi corelate, străine unul de altul şi totuşi reunite într-un acelaşi flux; principala lor funcţie constă în sublinierea incoerenţei istorice ce le este proprie lor sau materialului.

Originea acestei tehnici trebuie căutată în general în artele plastice, în pop-art, după cum poate fi căutată în filmul anilor '30, cînd Serghei Eisenstein îşi formula principiul aşa-numitului « montaj intelectual » [14]. Din impactul punerii cap la cap a unor elemente independente ia naştere în imaginaţia spectatorului o a treia idee, nouă, fapt pe care regizorul scontează atunci cînd lucrează la montajul filmului. Acest principiu este folosit în tehnica cinematografică mondială de patruzeci de ani încoace. Am marca deci, cu cele arătate, un pas în problema influenţei filmului asupra tehnicii compozitorilor contemporani. Pentru că în colajul muzical este vorba, în definitiv, despre faptul că ascultătorul recunoaşte citatul şi înţelege sensul mai înalt al impactului dintre citat şi fazele înconjurătoare, total deosebite stilistic. Aşadar, şi aici, comentariul intelectual al celui care ascultă conferă acestei tehnici sensul ei propriu-zis. Ascultătorul este forţat, se înţelege, la o activitate spirituală pe care muzica dinainte nu i-o pretindea, dar se ştie totodată că şi procesul receptării muzicale este supus, la rîndul său, unei continue transformări istorice.

[14] S. Eisenstein, *Ausgewählte Schriften*, Moscova, 1956.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pe de altă parte, tehnica montajului a devenit astăzi și un principiu al muzicii electronice și nu trebuie să trecem cu vederea influența acestui gen muzical asupra celorlalte.

Este fără îndoială de datoria compozitorului să ofere, celui care ascultă colajele, premisele pentru integrarea fragmentelor incoerente din punct de vedere stilistic ale lucrării. El o poate face bazîndu-se pe mijloacele de expresie comune, pe o organizare unitară a tehnicii frazei, pe mijloacele instrumentale etc. O condiție a funcționării corecte a citatului în colaj este însă aceea ca orice citat să fie ușor de recunoscut de auditor. Un citat nerecunoscut își pierde semnificația. Iar aceasta îl obligă pe compozitorul colajului să aleagă în așa fel fragmentele, încît ele să reprezinte cu claritate epoca, stilul sau autorul, să fie prin urmare general cunoscute, poate chiar banalizate. Dacă funcția colajului constă în sublinierea contextului în care sînt întîlnite citatele, atunci încărcătura lor asociativă — să spunem cvasisemantică — trebuie să fie ușor de citit. Pentru ascultător, citatele istorice din colaj sînt, pe de o parte, un fel de provocare, pe de altă parte elementul unor acte de recunoaștere. Nici una din cele două reacții nu aparține, desigur, sferei a ceea ce am numit pînă acum trăire estetică. Conștiința istorică joacă aici rolul unui depozit de materiale al cărui conținut, banalizat de radio, discuri și magnetofon, nu mai contează. Istoria, care pînă nu de mult l-a impresionat atît de puternic pe ascultător, devine sub acest aspect un fel de colecție de relicve, din care se poate lua oricînd un fragment, după voie, pentru a-l incrusta în ceea ce ne oferă unul din tipurile producției contemporane.

Punctul central al problemei rămîne faptul că muzica nu dispune de o cameră de vechituri cu lucruri aruncate și nu ia pur și simplu, așa cum face pop-art-ul, o umbrelă ruptă sau roata de la un cărucior de copil pentru a le reuni într-o « creație plastică ». Operele lui Josquin și Palestrina, ale lui Bach și Mozart, Chopin și Wagner continuă să trăiască în conștiința noastră muzicală și nu pot deveni pentru nimeni o umbrelă ruptă, după cum nimeni nu ar lua nici chiar atît de banalizata *Madonă Sixtină* a lui Rafael pentru a o tăia în bucăți și a o folosi în lucrări de pop-art.

Intervine în plus faptul că muzica, care ne copleșește în mod masiv și variat prin difuzoare, radio și televizor, și-a pierdut caracterul festiv inițial și adesea nu mai este altceva decît *back-ground-sounds*, fapt care a contribuit fără îndoială la degradarea ei, la transformarea ei în « simplu material ». Muzica a coborît în stradă și funcționează într-un mod diferit, dar independent de aceasta ea continuă să fie mai departe o sărbătoare în sala de concerte sau în intimitatea caselor, atunci cînd se face activ muzică.

Orice prezent judecat după criterii vechi apare omului ca lipsit de înțeles, iar criza dintre « vechi » și « nou » reapare în fiecare generație, deși se referă la alt « vechi » și la alt « nou ». Această contradicție a devenit oarecum a doua lege a istoriei: dacă totul e supus unor prefaceri continue, atunci trebuie să existe o permanentă contradicție între « vechi » și « nou ». Fiecare fenomen nou ne surprinde la început, apoi învățăm să-l înțelegem, surpriza dispare și fenomenul devine normă. Este ceea ce se aplică și colajului, ba încă nu mai puțin decît altor manifestări ale noii creații.

Cu toate acestea consider colajul ca pe un fenomen care a crescut pe o cărare lăturalnică a căutării de noi forme de expresie muzicală, căutare ce se manifestă în cîmpul general al diferitelor tendințe din cultura muzicală contemporană: el se naște așadar: din hipertrofia conștiinței istorice de care am vorbit, din nostalgia după o « dolce vita » — fapt pe care o creație de acest tip îl evidențiază, fără îndoială —, din preluarea întrucîtva mecanică a anumitor procedee ale pop-art-ului și a tehnicii montajului cinematografic; e posibil ca el să fi răsărit și pe solul dorinței latente a compozitorului de a face tot mai ușoară înțelegerea lui cu auditorul. În fine, colajul a parvenit să existe ca problemă și datorită faptului că e atît de simplu de realizat; componistic, el e prea lesne de tratat pentru a nu fi ajuns foarte repede la modă și a nu deveni pînă la urmă « un manierism » al vremii noastre. Pe de altă parte, cred că noi continuăm să măsurăm rezultatul activității omenești după gradul eforturilor depuse. Aceasta a continuat să determine pînă acum — în ciuda unor excepții ca Telemann sau Mozart — importanța și ierarhia realizărilor creatoare. Oare în această privință să se fi schimbat ceva?

Un lucru este cert: colajul este un simptom al noii atitudini componistice și nu poate fi judecat în nici un caz din unghiul criteriilor specifice pentru muzica mono-stilistică. Colajul, sclipind de citate, ne forțează la o anumită activitate spirituală, care comentează aceste



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

citate, dar pe de altă parte operează cu un material dinainte organizat și investit cu o altă expresie creatoare. Toate dispozițiile pre-compoziționale se pot explica aici prin alegerea citatelor potrivite și printr-o asamblare de citate și fragmente autonome care să corespundă cît mai mult intenției compozitorului. Aceste acțiuni și receptarea lor specifică indică o structură ontologică a colajului diferită de cea a unei opere stilistic omogene.

Mi se pare că colajul ar fi un ultim simptom al saturației față de conștiința istorică și de civilizația noastră, că opere de această categorie nu au o viață într-adevăr proprie, de vreme ce se referă la o mare varietate de opere din trecut și pot înlocui caracterul organic al desfășurării sonore prin varietatea stilistică a efectelor de surpriză. Pe de altă parte, actele de recunoaștere, adică recunoașterea unor fragmente dintr-o fugă de Bach sau a unei piese de Debussy nu pot compensa apercepția unitară, nici chiar dacă i se adaugă îndoielnica satisfacție a persiflajului. Ne-am mai putea întreba dacă în spatele acestui comportament nu se ascunde nevoia de ironie, parodie și înstrăinare, pentru a masca imposibilitatea găsirii unui limbaj propriu al muzicii. Textul saturat de citate istorice întrerupe în mod necesar în cel ce ascultă proiectarea reprezentării muzicale proprii într-un univers sonor omogen, îl așează ca « material » al desfășurării pe Mozart pe aceeași treaptă cu zgomotul străzii, ceea ce duce la desființarea opoziției dintre realitate și artă și o demonetizează pe aceasta din urmă. Colajul, și în special colajul total, care amestecă muzica și zgomotele concrete, în sensul « obiectelor sonore » ale lui Pierre Schaeffer, anulează toate criteriile de care ne foloseam pînă acum în diferențierea muzicii ca artă de zgomotul real. (De fapt, și în cinematograf, în forma sa de « cinéma vérité », și în literatură, în așa-numita « écriture automatique », care distruge funcțiile fundamentale ale limbii, apar fenomene de tip analog, ca să nu mai vorbim de pop-art, în plastică, și aceste analogii ne permit să presupunem că avem de-a face cu o legitate comună, care însă nu poate fi încă explicată).

La întrebarea cărui proces aparține colajul și către ce conduce el, nu se poate răspunde ușor. Chiar dacă ne sînt clare raporturile lui genetice, nu putem totuși prevedea ce se mai poate ivi. Un singur lucru rămîne cert, și anume, originea colajului în conștiința istorică muzicală.

*

Ultima problemă pe care aș dori să o mai dezbat este cea a rolului pe care-l joacă conștiința istorică muzicală în muzica distractivă de azi, în muzica tineretului și muzica beat. Căci și aici se pot remarca influențele sale. Și aici găsim travestiuri și citate din muzică de Bach, Chopin, Ceaikovski și mulți alții, care, ca reminiscențe din sălile de concert, discuri și radio, sînt prelucrate, introduse sau incrustate în desfășurarea stilistică a acestor genuri.

Mai întîi trebuie subliniat că nu există în nici o ordine socială o uniformitate absolută a culturii, adică un singur model de cultură și un singur tip de necesități culturale. Chiar și democratizarea accesului la cultură și activitatea conștientă pentru difuzarea ei nu au unificat în nici un caz atitudinea consumatorilor și nevoile sociale în această privință. Chiar dacă stratificarea socială este pe cale să dispară, grație situației sociale modificate, iar tendința către egalizare va fi realizată, astăzi, ca și acum cîteva veacuri, nevoile diferitelor grupe sociale în domeniul consumului muzical sînt foarte diferențiate.

Sociologia contemporană deosebește trei tipuri și etape de cultură, care mai coexistă uneori și astăzi: 1) cultura primitivă populară, 2) cultura de elită a claselor culte și 3) cultura consumului de masă, tipică timpurilor noastre. Aceasta este cultura marilor centre industriale, cu o populație amestecată de pe urma multelor migrații, și fără tradiții proprii; ea se traduce prin mass-media și se bazează pe stereotipuri; ea nu cere vreo concentrare în procesul receptării, e ascultată adesea cu jumătate de ureche și consumată în masă, în mod inconștient. Nu literatura ci cinematograful și televizorul dau modelele și idolii în această cultură. Ea integrează mediile de dincolo de barierele orașului, unifică viața spirituală, procură distracție sau un surogat al acesteia, ce mai poate fi numit folclor orășenesc.

În muzica distractivă, care aparține celui de-al treilea tip, puritatea stilistică nu este neapărat o lege sau un postulat. Eclectică, această muzică se aprovizionează cu « material » din diferite epoci și stiluri, degradînd cu nepăsare valorile muzicii culte, care apare travestită în stereotipurile ei. Un deschizător de drumuri în cultura de masă a fost jazul — amestec de folclor al negrilor africani cu corale protestante, cu cîntece ale trappeur-ilor americani



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și rămășițe ale meșteșugului componistic neoromantic. Același eclectism nepăsător caracterizează și celelalte etape de dezvoltare ale acestei muzici: în locul compozitorului individual apare managerul, care folosește în sprijinul său prospectarea pieții. El are în mînă această ramură a culturii de masă, și astfel activitatea componistică individuală de pînă atunci este înlocuită prin colectivul de producție Tim-Pan-Alley. Johann Strauss și Josef Lanner erau încă compozitori individuali, deși în sutele lor de lucrări au recurs la o mare varietate de clișee și la o producție în masă. Producția actuală de acest tip este rezultatul unui mod de lucru colectiv: cineva scrie refrenuri pline de efect, altcineva melodiile principale, un al treilea le armonizează și un al patrulea le instrumentează. Materialul e luat de peste tot: din stereotipurile genurilor și din resturi păstrate în memoria maselor, din fragmente și rămășițe ale transmisiilor radiofonice, concertelor etc. În noua prelucrare, ele își pierd apartenența individuală la operă, devin un prefabricat care de-abia dacă mai amintește în mod vag de prototipul său. « Materialul » vechi funcționează aici după principii noi — asociații îndepărtate care sugerează foarte slab izvorul aparținînd unei alte culturi. Fragmentele din muzica savantă folosite nu înnobilează însă creația producției de masă ci, dimpotrivă, ele sînt cele pe care această folosire le degradează. Dacă în colaj ele mai puteau servi unor contraste polistilistice, aici li se răpește această funcție, chiar dacă un acord din « Tristan » în bucățile lui Ellington va mai căpăta o oarecare prospețime.

Muzica distractivă contemporană topește în creuzetul ei elemente de stil de o divergență acută. Sub forma parodiei, a pastișei sau a transcrierii, ea desfigurează muzica diferitelor regiuni și epoci, în întreaga ei gamă de înfățișări. Apare aici amestecul absolut al diferitelor stiluri — istorice, naționale și aferente anumitor genuri —, al avangardei și al muzicii triviale, care sînt legate doar prin cîteva însușiri comune, de ritmică și mijloace de execuție. Față de atotputernicia stereotipului, plagiatul încetează de a mai fi plagiat. Dealtfel, același lucru se petrece cu muzica de film, cu comedia muzicală, musicalul și opereta. Maniera adaptării, a prelucrării, a transcrierii și a persiflajului este acceptată pe toată linia.

În această formă, cultura de masă preia un fel de caricatură a ceea ce a produs cîndva muzica de artă ⟨*Kunstmusik*⟩. Ea înghite totul, își însușește opere din toate epocile, culturile și climatele, inclusiv pe cele ale avangardei. Nu degeaba se îndreaptă al treilea curent al acestei culturi de masă către dodecafonie și către artificiile avangardei contemporane. Acest amestec se reazemă de asemenea pe conștiința istorică muzicală din zilele noastre, pe pluralismul său stilistic, care reunește aici tot ce a existat cîndva ca fenomen în istoria muzicii. Este greu a considera aceasta o « binecuvîntare ».

*

Vedem, prin urmare, că în fiecare domeniu al culturii muzicale contemporane trecutul apasă asupra prezentului într-o măsură mai mare decît apare la o primă vedere. Chiar și oponentul trecutului, progresul, constituie expresia unei anumite atitudini — mai precis a uneia negative — față de trecut. Conștiința istorică apasă așadar în două feluri asupra muzicii prezentului: prin încercarea de a evada din « azi » în cîmpul nelimitat al viitorului și prin reînnodarea cu stilurile și relicvele unor epoci trecute, în funcții cu totul noi pentru ele. Conștiința noastră istorică reprezintă, prin urmare, un greu balast. Dar ea este totodată conștiința marii bogății a spiritului omenesc și a posibilităților sale creatoare nelimitate. În același timp, este conștiința unicului principiu imuabil din istoria omenirii: cel care exprimă necesitatea necontenitei prefaceri. Ar trebui, de aceea, ca în lupta pentru direcții noi, pentru noi forme de expresie artistică, să se păstreze mereu acest memento: tot ce e nou și încă neobișnuit se transformă la un moment dat în trecut, în perimat și în vechi. Întreaga evoluție a speciei « om » se explică pur și simplu prin aceea că omul învață mereu ceva nou. Celebrul fizician Schrödinger [15] explică întreaga evoluție a vieții biologice pe pămînt cu ajutorul acestui principiu. O dată cu ceea ce învățăm, învățăm să dominăm lumea și în felul acesta devenim noi înșine oameni noi: așadar « noul » încetează să mai fie nou. Conștiința noastră istorică nu este prin urmare altceva decît sentimentul acestei legități care stăpînește tot ce este viu. Acestui principiu trebuie să ne supunem, fie că vrem sau nu. Aici nu ne rămîne nimic de ales.

[15] E. Schrödinger, *Geist und Materie*, Braunschweig, 1961.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

*Zusammenfassung*

Das Thema über die Rolle und die Bedeutung des geschichtlichen Bewußtseins in der zeitgenössischen Musikkultur ist ganz besonders aktuell. Dieser Begriff gehört zu den Termini der Geschichtsphilosophie und ohne das Eindringen in sein Wesen würde es schwer fallen, etwas wissenschaftlich Einwandfreies über die Rolle dieses Bewußtseins in der heutigen Musikkultur zu sagen. Um so schwieriger wäre es festzustellen, ob und inwieweit dieses Bewußtsein ein « Segen » oder « Fluch » ist.

Man versteht unter Geschichtsbewußtsein in der Musik ein weites Informationsfeld klanglicher Natur, das in der Fühlungnahme mit der Musik verschiedener Jahrhunderte, Epochen und Stile gewonnen wird. Unsere Rezeption der alten Werken ist in mancher Hinsicht unvollständig. Wir empfangen eine aller semantischen Elemente beraubte Vergangenheit, die ihr von ihrer eigenen Epoche verliehen wurde. Unser Geschichtsbewußtsein in der Musik ist auf einen inneren Gegensatz aufgebaut: Im Erleben der alten Werke können wir doch nicht eindeutig das was in ihnen dank ihrer Zugehörigkeit zur einstigen Epoche vorhanden ist, von dem trennen, was ihnen die musikalische Vorstellung des heutigen Menschen aufzwingt.

Das Bewußtsein der ständigen Veränderlichkeit als oberstes Gesetz der Geschichte zwingt heute die Schaffenden zur Jagd nach dem Neuen das es noch nicht gegeben hat und das möglicherweise den morgigen Tag antizipiert. In der musikalischen Avantgarde wird alles, was sich schon vollzogen hat, sofort zur Vergangenheit, das Schaffen ist eine ständige Projektion in die Zukunft. Die konkreteren Formen, in welchen sich das Geschichtsbewußtsein in der Musik im zeitgenössischen Schaffen äußern, sind das Zitat und die Collage. Dadurch entstehen neue Zusammenhänge innerhalb des Werkes, die sich nicht – wie früher – zwischen den einzelnen Faktoren der Konstruktion des Werkes abspielen, sondern Kontexte zwischen verschiedenen musikalischen Denksystemen sind. Im Werk entsteht ein neuer Typ der internen Polemik, des musikalischen Kräftespiels, was die früheren Epochen überhaupt nicht gekannt haben.

Es ist klar, daß die Degradation der musikalischen *Antefacta* zur Rolle des bloßen Materials in einer Zeit eintreten konnte, in der die stilistische Reinheit aufhörte ein Postulat und Wertkriterium zu sein und das Klanggewebe des Werkes für jede Art Kodes, die die Geschichte kennt, « offen » steht. Das ist das Endergebnis der Dominanz des Geschichtsbewußtsein in der Musik im Schaffen userer Zeit.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

# PROPEDII ALE MUZICII PSALTICE ÎN NOTAŢIE CUCUZELIANĂ* (I)

de SEBASTIAN BARBU-BUCUR

Începînd cu prima jumătate a secolului al XVI-lea, pe teritoriul ţării noastre predarea muzicii psaltice în mod empiric, după auz, nu mai putea fi acceptată, deoarece dascălii de biserică şi elevii şcolilor mănăstireşti trebuiau să cunoască semnele muzicale bizantine pentru a putea face faţă numeroaselor cîntări ce se foloseau în decursul anului în ritualul bisericesc. Era, deci, absolută nevoie de o anumită metodă de predare, de o sistematizare a materiei, de o succesiune logică a temelor, în aşa fel încît treptat, elevul să poată pătrunde în lumea neumelor, intervalelor, formulelor şi modurilor muzicale bizantine.

În şcolile mănăstireşti existente la Tismana, Cozia, Govora, Periş, Moisei, Bistriţa, Neamţ, Putna, ca şi în şcolile de învăţămînt bisericesc din oraşe ca Tîrgovişte ş.a., metoda sistematică a guvernat desfăşurarea procesului instructiv muzical. Dovadă a predării sistematice a scris-cititului muzical în învăţămîntul ecleziastic din Principate sînt manualele respective, mici gramatici muzicale intitulate uneori « Γραμάτικη μουσικὴ », « Τέχνη ψαλτική » sau « τῶν σημαδίων τῆς μουσικῆς » [1] (mss. gr. 102, 760, 879 etc.), alteori « τῆς ψαλτικῆς-τέχνης » (mss. gr. 1096, 622, 830, 867 etc.). În ştiinţa muzicii, prin învăţatul Oskar Fleischer, care pune bazele studiilor asupra muzicii bizantine, ele poartă numele de « Παπαδίκη » ‹ papadichii ›, termen care este întrebuinţat în chiar cuprinsul lor: « Ψάλλονται οὖν εἰς τὴς ΠΑΠΑΔΙΚΗΝ φωναὶ δεκατέσσαρες » (« se cîntă deci, în papadichie, patrusprezece semne de intonaţie ») [2]. În manuscrisele greceşti aflate în Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România termenul este întrebuinţat ca titlu pe ms. nr. 955: « Παπαδίκη Νέα » ‹« Papadichie nouă cuprinzînd... »›, dar nu conţine nimic din ceea ce Fleischer înţelege sub denumirea de « papadichie » [3].

Termenul se găseşte întrebuinţat şi în româneşte (românizat) şi anume pe ms. gr. nr. 564 din Biblioteca Academiei, în fraza: « Această psaltichie ce să chiamă *papadichie (subl. n.)* iaste a sfintei M‹ănăsti›ri Hurez » [4] (fol. 3—4). Nici acest manuscris (din sec. al XVII-lea) nu conţine *gramatica muzicală* pe care o socoteşte şi o denumeşte Fleischer

* Lucrarea de faţă se referă la un număr de 33 propedii aflate la Cabinetul de manuscrise din Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România.

[1] George Breazul, *Învăţămîntul muzical în Principatele româneşti, de la primele începuturi pînă la sfîrşitul sec. XVIII*, în *Pagini din istoria muzicii româneşti*, vol. 2, ediţie îngrijită şi prefaţată de Gheorghe Firca, Bucureşti, 1970, p. 43, apud Martin Gerbert, *Scriptores ecclesiastici. De Musica Sacra potissium*, Tomus III, Typis san-Blasianis, 1784, p. 397.

[2] Egon Wellesz, *Byzantinische Musik*, Breslau, 1927, p. 50, apud Oskar Fleischer, *Neumen. Studien III. Die spätgriechische Tonschrift*, Berlin, 1904, p. 6.

[3] George Breazul, *op. cit.*, p. 44.

[4] Constantin Litzica, *Catalogul manuscriptelor greceşti*, Editura Academiei Române, Institutul de arte grafice « Carol Göbl », Bucureşti, 1909, p. 212—213.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și Hugo Rieman [5] «papadichie», termen combătut de George Breazul ca nedesemnînd ceea ce se înțelege prin teoreticon, ci avînd sens de muzică psaltică. În unele manuscrise termenul are într-adevăr sens de *cîntare*, iar în altele, ca de exemplu într-un manuscris din biblioteca prof. dr. Gh. Ciobanu, termenul se referă la ortografia semnelor muzicale: « Rînduiala... pe papadichia sistimii noauă... » (prima jumătate a sec. XVIII, fol. 1r) astfel încît termenul are dublu sens: de cîntare în stil papadic și de teoreticon.

*Abrégé théorétique* numește I.D. Petrescu un astfel de tratat elementar de teorie muzicală bizantină [6].

Aceste gramatici s-au bucurat de o largă răspîndire și întrebuințare în Principatele românești.

Cea dintîi gramatică — descoperită pînă acum — folosită în școala românească este foto-manuscrisul slavo-grecesc nr. 101 din Biblioteca Academiei, terminat de scris la 11 iunie 1511 de Eustație protopsaltul de la Mănăstirea Putna (originalul se află în Biblioteca Gosudarstveni istoriceschij muzei font Sciuchin ms. 350 din Moscova); a doua pe care o cunoaștem este manuscrisul grec ce se află în Biblioteca Universitară « M. Eminescu » din Iași sub cota I/26. Ea este scrisă de Antonie Ieromonahul la anul 7053 (1545) și citată mai întîi de George Breazul [7] și apoi de Ștefan Bîrsănescu [8].

Cele mai multe tratate de acest fel aflate în Biblioteca Academiei aparțin sfîrșitului secolului al XVII-lea și primei jumătăți a secolului al XVIII-lea. În catalogarea lor, Litzica și Camariano le trec sub titlurile: « Introducere asupra semnelor muzicale bisericești » (ms. gr. 102), « Introducere în muzica bisericească » (ms. gr. nr. 622), « Introducere în muzica psaltică » (ms. gr. nr. 1096), « Introducere asupra semnelor muzicale » (ms. gr. nr. 153), « Introducere asupra semnelor muzicale psaltice » (mss. gr. nr. 867 și 879), « Introducere asupra semnelor psaltice » (mss. gr. nr. 830), « Scurtă introducere asupra muzicii bisericești » (ms. gr. nr. 760), « Scurtă introducere asupra muzicii psaltice » (ms. gr. nr. 640), « Scurtă introducere a muzicii psaltice » (ms. gr. nr. 648 și 661), « Scurtă introducere despre muzica bisericească » (ms. gr. nr. 649).

Este de observat frecvența cu care apare în catalogarea lor termenul « Introducere » care corespunde cuvîntului grecesc « εἰσαγωγή » propriu pentru denumirea lor, dar pe care nu-l găsim întrebuințat decît în ms. gr. nr. 923 [9] ca început și titlu (după prefață), precum și în ms. gr. nr. 830: « τροπάριον εἰσαγωγικόν » ⟨tropar introductiv⟩ (fol. 8v).

Primul document muzical românesc, cel al lui Filotei, în însuși titlul cărții, ca și în dedicația-prefață, printre atîtea categorii de cîntări și de slujbe bisericești, cuprinde și *propedia și cu tot meșteșugul cît iaste în cea grecească*. Propedia nu este un gen de cîntare, ci tocmai « introducerea » în teoria și practica psaltichiei. Filotei nu întrebuințează nici termenul de « gramatică muzicală » ⟨«γραμματική μουσική »⟩, nici pe cel de « introducere » ⟨« εἰσαγωγή »⟩, cu atît mai puțin termenul de « papadichie » ⟨« παπαδική »⟩, ci pe cel de *propedia*. Sub formă de « propedeutică » de la προπαιδευτική , cuvîntul circulă în terminologia filozofică cu sensul de studiu pregătitor. Cuvîntul *propedia* apare în scrisul românesc — pentru prima dată — după părerea muzicologului George Breazul [10], pe coperta și în *prefața psaltichiei* lui Filotei. Originea lui elină este « προπαιδεία » ⟨în greaca modernă προπαίδεια »⟩, care înseamnă învățătură pregătitoare, instrucție preliminară de la προπαιδεύω⟩. *Un termen mai propriu ca «propedia» nu putea fi găsit pentru a determina gramaticile muzicale, micile tratate teoretice introductive.* Cuvîntul este atît de potrivit sensului pe care îl reprezintă, atît de nimerit și atît de necesar, încît considerînd că va fi adoptat în terminologia științei muzicii George Breazul îl propune tocmai pentru a înlocui pe cel de *papadichie* [11].

Folosința propediilor românești — din sistema veche — în învățămîntul muzical al Principatelor se atestă în tot secolul al XVIII-lea și pînă la începutul deceniului al 3-lea

[5] Hugo Riemann, *Die Metrophonie der Papadiken als Lösung der Rätsel der byzantinischen Neumenschrift*, in *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*, Jahr IX, Heft I, Oktober-Dezember 1907, p. 1, cf. George Breazul, *op. cit.*, p. 45.

[6] Ioan D. Petrescu, *Les Idiomèles et le Canon de l'Office de Noël*, Paris, 1932, p. 50.

[7] George Breazul, *op. cit.*, p. 45.

[8] Ștefan Birsănescu, *Pagini nescrise din istoria culturii românești* (sec. XVI), București, 1971, p. 212; vezi și Grigore Panțiru, *Școala muzicală de la Putna*, în *Studii de muzicologie*, vol. VI, București, 1970, p. 33; Gh. Ciobanu, *Școala muzicală de la Putna*, în *Muzica*, an. XVI, 1966, nr. 9, p. 14—20.

[9] George Breazul, *op. cit*, p. 46.

[10] *Ibidem*, p. 48.

[11] *Ibidem*.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

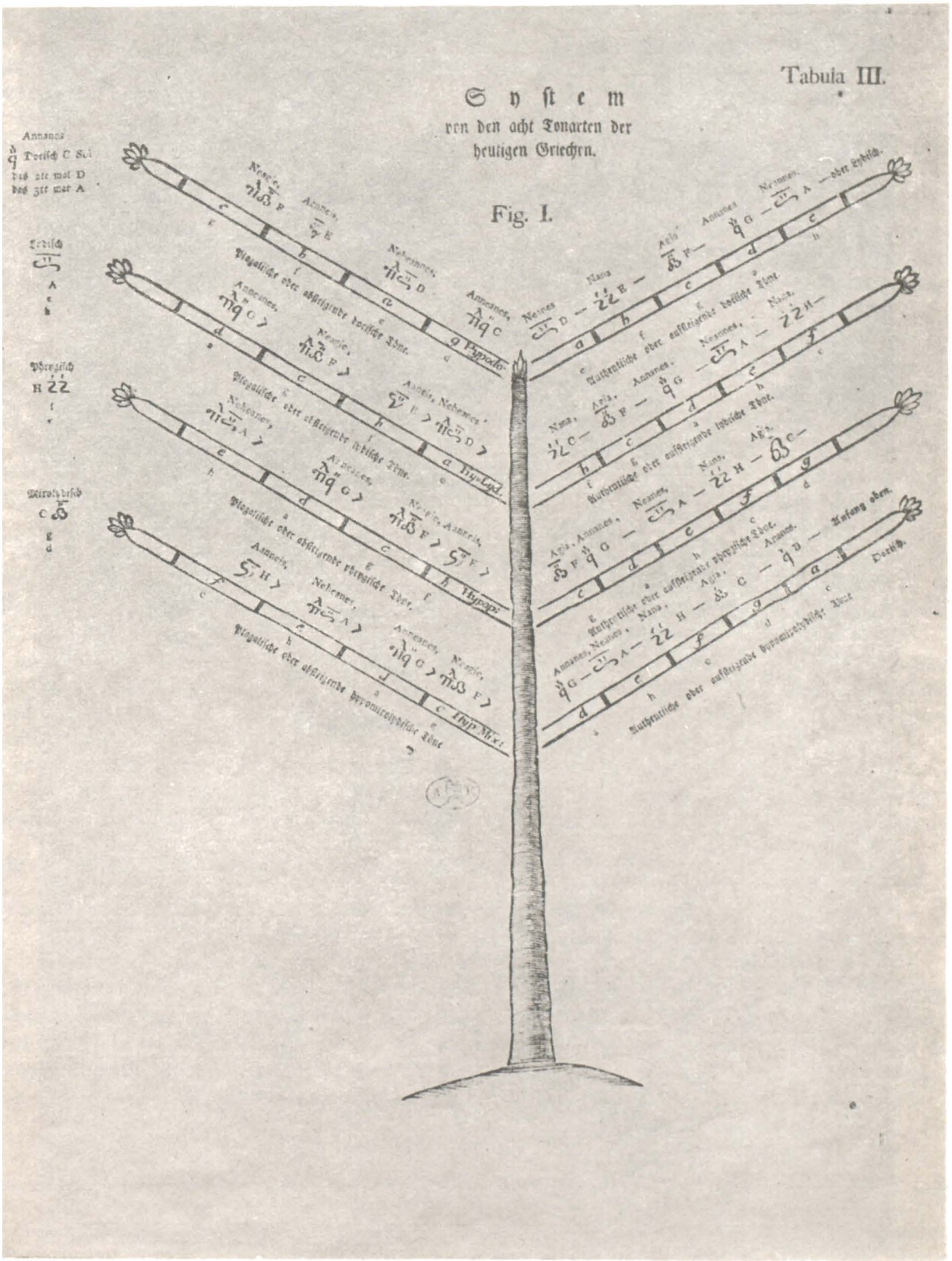



Fig. 1. — *Arbore genealogic*. Redare schiţată a celor opt feluri de ehuri. Fr. I. Sulzer. Tabula III.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

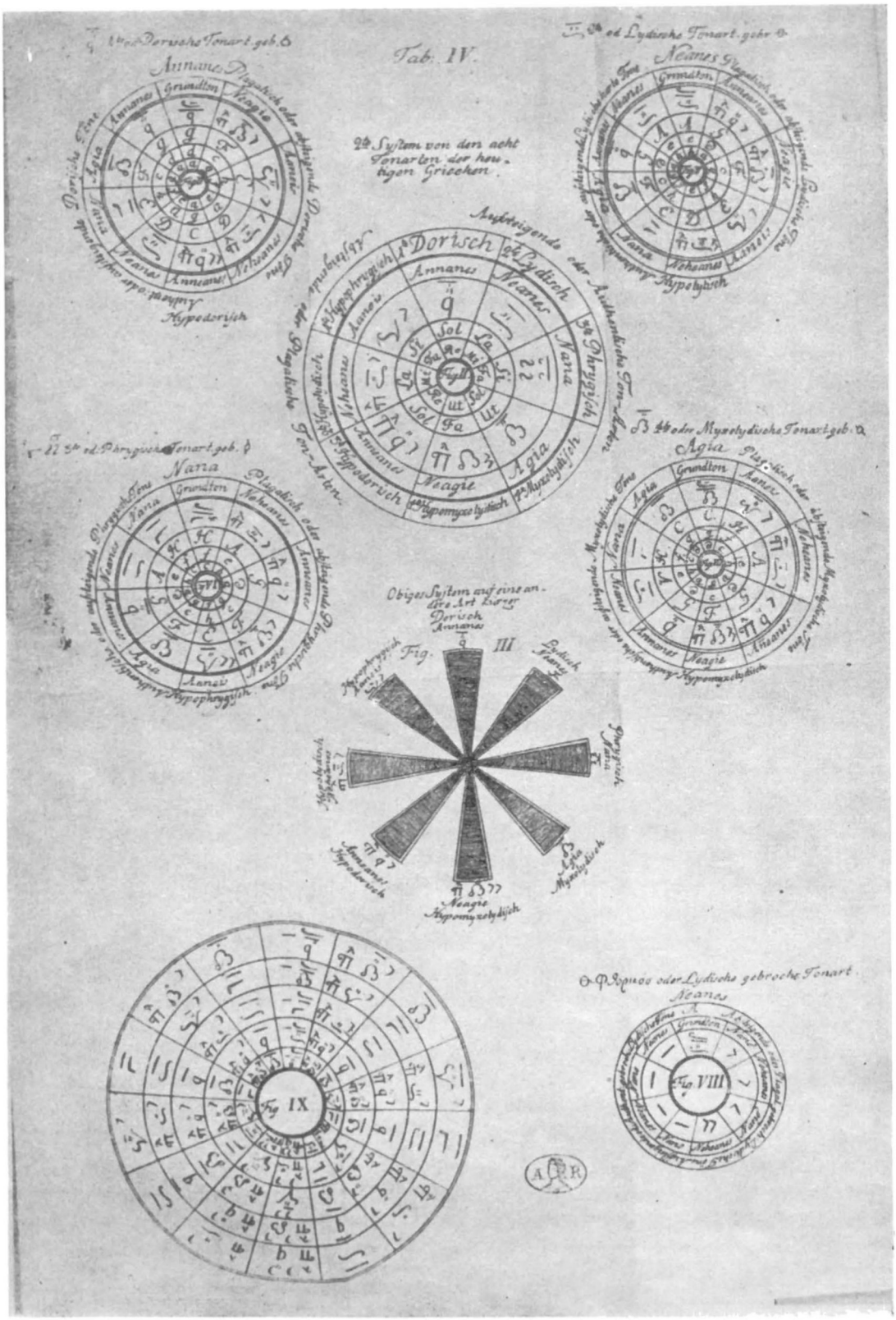



Fig. 2. — *Roata glasurilor*. Fr. I. Sulzer. Tabula IV.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

din secolul al XIX-lea. Astfel, la 1 august 1751 apare cea de-a treia propedie în limba română (ms. rom. 4305 din Biblioteca Academiei), cea a lui Ioan sin Radului Duma Braşoveanu [12], cea de a doua fiind ms. rom. nr. 1106 din Biblioteca Universitară Cluj, scrisă înainte de anul 1745, iar la 17 iulie 1788 cea de-a patra (ms. rom. 3210 Biblioteca Academiei) scrisă de Naum Rîmniceanu.

Termenul « propedie » îl întrebuinţează şi Naum, dar nu pentru gramatica muzicală ci în titlurile manuscriselor din 1820 şi 1828, pentru gramatica propriu-zisă « προπαίδία τῆς γραμματικῆς » [13].

Ultima propedie a muzicii psaltice în sistema veche cunoscută de noi, o găsim în ms. rom. nr. 5970 (Biblioteca Academiei), terminat de scris la 18 februarie 1821 de ieromonahul Acachie de la Mănăstirea Căldăruşani.

Pînă la *Teoreticonul* lui Macarie (1823) nu s-a tipărit nici o astfel de propedie. Ele s-au răspîndit însă prin copii-manuscrise. Cît de răspîndite şi cunoscute erau se constată şi din faptul că ele au putut sta şi la îndemîna lui Sulzer care, pe temeiul lor, a putut reda cele două interesante anexe (tabula III şi IV) şi redacta partea din lucrarea sa consacrată « teoriei muzicii greceşti » [14].

Ceea ce găsim la Sulzer de o covîrşitoare valoare pentru lămurirea unor chestiuni care ne interesează în această problemă este un *arbore genealogic* (tabula III) ce prezintă « o redare schiţată a celor opt feluri de ehuri ale grecilor de astăzi », cum o intitulează autorul ( fig. 1) şi *roata glasurilor* (tabula IV) reprezentînd un număr de opt roţi diferite (fig. 2).

Ne propunem, în continuare, să prezentăm — sumar — cele 33 propedii pe care le-am aflat în Cabinetul de manuscrise al Bibliotecii Academiei. Ordinea prezentării lor am stabilit-o cronologic, pe cît a fost cu putinţă.

I. *Foto-ms. slavo-grecesc nr. 101*, copie după originalul aflat în biblioteca amintită din Moscova, este o *psaltichie* scrisă în secolul al XVI-lea (1511), de 158 fol. — cu notaţie de tranziţie de la cea neobizantină la cea cucuzeliană şi text în limba slavă veche şi greacă medievală, în alfabetul grec şi slavon — de către Eustaţie Protopsaltul din Mănăstirea Putna.

La sfîrşitul manuscrisului citim criptograma: « Protopsaltul Eustaţie de la Mînăstirea Putna a scris această carte de cîntece din creaţia sa în zilele binecinstitorului şi de Hristos iubitorul domnul nostru Ioan Bogdan voievod, domnul ţării Moldo-Vlahiei, în anul şapte mii nouăsprezece ‹1511›, în luna iunie, ziua unsprezecea » [15].

Manuscrisul cuprinde la început (fol. $1^{r-v}$) un foarte mic fragment de *propedie* şi anume: pe fol. $1^{r}$ găsim semnele: apoderma, cratima, varia, dipli, enarxis, argosintheton, gorgosintheton, psifiston paracalesma, cratima iporoi, ţachisma, tromicon, paracalesma; ftoralele glasurilor: I = ⸱ , II = ⸱ , III = ⸱ , IV = ⸱ , VI = ⸱ (sic) şi nenano = ⸱ ; iar pe fol. $1^{r-v}$ se află combinaţii de semne.

II. Ms. *slavo-grecesc nr. 283*, cu indicaţia de pe spatele tartajului: « Carte de rugăciuni bisericeşti ». Bizantinologul Grigore Panţîru [16], observînd că notaţia şi melodiile nu corespund secolului al XVII-lea indicat de P. Panaitescu în catalogul manuscriselor slave [17] şi că ele au aceeaşi caligrafie muzicală ca în toate manuscrisele de la Putna, îl fixează în secolul al XVI-lea.

[12] Sebastian Barbu-Bucur, *Ioan sin Radului Duma Braşoveanu* (in manuscris). Studiu susţinut în cadrul examenelor de doctorat, întocmit sub îndrumarea prof. univ. dr. Romeo Ghircoiaşu.

[13] Idem, *Naum Rîmniceanu*, în *Studii de muzicologie*, vol. IX, 1973. Studiu susţinut în cadrul examenelor de doctorat.

[14] Franz Iosif Sulzer, *Geschichte des Transalpinischen Daciens, das ist: der Walachei, Moldau und Bessarabiens*, Zweiter Band, Wien, 1781, p. 454—545.

[15] Gh. Ciobanu şi Cristian Ghenea, *Un creator de muzică la începutul sec. al XVI-lea*, în *Muzica*, XIV (1964), nr. 5—6, p. 60—62; Gh. Ciobanu, *Şcoala muzicală de la Putna*, în *Muzica*, XVI (1966), nr. 9, p. 14—20; Cristian Ghenea, *Creaţii muzicale în veacurile trecute*, în *Muzica*, XIV (1964), nr. 5—6, p. 62—66.

[16] Grigore Panţîru, *Şcoala muzicală de la Putna*, în *Studii de muzicologie*, vol. VI, Bucureşti, 1970, p. 34.

[17] P. Panaitescu, *Manuscrise slave din Biblioteca Academiei R.S.R.*, vol. I, Bucureşti, 1959, p. 377—378.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Manuscrisul este un *antologhion* de 240 fol. (17 × 10 cm) scris în Moldova — cu notaţie cucuzeliană şi text în limba greacă medievală şi slavă bisericească de redacţie medio-bulgară — şi are la început o « introducere pregătitoare » (fol. 4r — 6v) în notaţia muzicală, fără a avea titlu. Ea este extrem de sumară, conţinînd în special semnele : somata (trupuri), pnevmata (duhuri) şi hironomice (ritmice, expresive şi dinamice).

În catalogul lui Iaţimirski [18], manuscrisul se găseşte trecut la nr. 126, ca provenind din Biblioteca Muzeului de antichităţi din Bucureşti.

III. *Ms. gr. nr. 1096*, sec. al XVII-lea (anul 1624), este o *psaltichie* de 287 fol. (17,5 × 12 cm) — cu notaţie cucuzeliană şi text în limba greacă medievală — ce provine din biblioteca profesorului C.N. Mateescu din Rîmnicu-Vîlcea [19].

Pe fol. 279v găsim scris: «Ἐγράφη δία χειρὸς ἐμου Ἰακώβου ἀρχιερέως ὄντος μου ἐν μητροπόλει Οὐγροβλαχίας, κατὰ 7132=1624» «« Am scris cu mîna mea eu însumi Iacob Arhiereul — în Mitropolia Ungro Vlahiei » ». În loc de titlu, la începutul manuscrisului citim: «Μεγάλα σημάδια, ψαλομένα πανοφέλημα ποηεθὲν παρὰ Ἰοανοῦ Μαϊστοροσ τοῦ Κουκουζέλους» (« Semnele mari, care se cîntă cu mult folos, întocmite de Maistrul Ioan Cucuzel » ».

La început (fol. 3r — 8r) manuscrisul are o « introducere în muzica psaltică », cu inc.: « Ἀρχή σὺν θεῷ ἁγίῳ τῶν σημαδίων τῆς ψαλτικῆς-τέχνης..... » ‹Începutul... seamnelor meşteşugului psaltichiei... ›.

*Propedia* [20] cuprinde semnele: somata, pnevmata şi hironomice, combinaţii de semne (fol. 5v — 6v), stricările glasurilor sau ftoralele (fol. 5r), *apehematele* şi exerciţii de *paralaghie* (fol. 8r) [21].

IV. *Ms. gr. nr. 102*, sec. XVII—XVIII după C. Litzica [22], G. Breazul [23] şi Gr. Panţîru [24], sau prima jumătate a secolului al XVIII- lea după I.D. Petrescu [25], este o *psaltichie* de 238 fol. (14 × 10 cm) — cu notaţie cucuzeliană şi text în limba greacă medievală — ce are la început (fol. 1 — 7v) o « introducere asupra semnelor muzicale bisericeşti » cu inc.: « Ἀρχή σὺν θεῷ ἁγίῳ τῶν συμαδίων τῆς μουσικῆς» ‹ « Începutul seamnelor muzicii... » › [26].

*Propedia* cuprinde semnele: somata, pnevmata şi hironomice, ritmice, de expresie şi dinamice, combinaţii de semne, stricările glasurilor sau ftoralele — cum sînt numite chiar în manuscris (fol. 4r) — o *paralaghie* [27] însoţită de mărturii şi silabele mnemotehnice corespunzătoare, (fol. 5r) *apehematele* sau formulele de intonaţie ale modurilor (fol. 5v — 6v). Propedia se încheie cu *roata glasurilor* (fol. 7v) simplă, conţinînd numai mărturiile ehurilor autentice şi plagale, însoţite de silabele mnemotehnice corespunzătoare: ananes, neanes, nana etc.

V. *Ms. gr. nr. 622*, sec. XVII — XVIII după C. Litzica [28] şi G. Breazul [29], şi sec. al XVIII-lea (1762) după Gr. Panţîru [30], este o *psaltichie* scrisă foarte frumos şi legată în lemn,

[18] A. U. Iaţimirschi, *Славенскія и русскія рукописи румынскихъ библіотекъ*, Санктпетербургъ, 1905, p. 430.

[19] Manuscrisul are un număr de 17 motive decorative de stil bizantin, pe fond de aur, umplute cu diferite culori: albastru, roşu, dintre care 4 folio (10v, 79v, 179v, 245v) pe o pagină întreagă, iar 13 folio (1r, 11r, 29r, 43v, 53v, 69r, 80r, 111v, 122v, 178v — floare fără foiţă aur — 180r, 246r, 283r) pe o treime de pagină.

[20] Întrucît majoritatea « introducerilor » sau micilor gramatici nu au nici un titlu, ne însuşim termenul de *Propedie* folosit de Filotei din Agăi Jipei.

[21] Grigore Panţîru (*Notaţia şi ehurile muzicii bizantine*, Bucureşti, 1971) p. 41, dă aceste exerciţii, precum şi (la p. 124) stihira « Scoală-te Dumnezeule » în loc de « aliluia » în Simbăta mare (fol. 49).

[22] Constantin Litzica, *op. cit.*

[23] George Breazul, *op. cit.*, p. 45 — 46.

[24] Grigore Panţîru, *op. cit.*, p. 304.

[25] I. D. Petrescu, *Etudes de paléographie musicale byzantine*, Bucureşti, 1967, p. 675.

[26] Constantin Litzica, *op. cit.*, p. 213, traduce: « Începutul cu ajutorul Sf. D-zeu.. », în timp ce Filotei traduce: « Începutul cu D-zeu cel Sfînt.. », formulă consacrată (cu care ulterior încep toate lucrările de diferite genuri) şi pe care o vom folosi şi noi în continuare la traducerea incipiturilor propediilor ce vor avea textul grecesc identic cu cel după care a tradus Filotei.

[27] *Paralaghia* (fol. 5r) este foarte ştearsă. Atît neumele cît şi mărturiile sînt deteriorate ca şi cînd ar fi fost cîndva udate, fapt ce îngreuiază descifrarea, care totuşi poate fi făcută prin asocierea cu silabele mnemotehnice corespunzătoare ce însoţesc neumele şi mărturiile, dar mai ales prin comparaţia cu alte manuscrise.

[28] Constantin Litzica, *op. cit.*, p. 213.

[29] George Breazul, *op. cit.*, p. 46.

[30] Grigore Panţîru, *op. cit.*, p. 304.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de 150 fol. (17 × 11 cm) — cu notaţie cucuzeliană şi text în limba greacă medievală — ce provine de la Muzeul de antichităţi din Bucureşti.

La început (fol. 2r—8r) manuscrisul are o « introducere în muzica bisericească » cu explicarea diferitelor semne, cu inc.: « Ἀρχὴ σὺν θεῷ ἁγίῳ τῶν συμαδίων τῆς ψαλτικῆς-τέχνης » ‹« Începutul ... seamnelor meşteşugului psaltichiei... » ›.

*Propedia* cuprinde semnele: somata, pnevmata şi hironomice, ritmice, de expresie şi dinamice, combinaţii de semne, stricările glasurilor (ftoralele), *paralaghie* — însoţită de mărturii (fol. 7v), puţin mai dezvoltată decît la Filotei, încheindu-se cu *roata glasurilor* (fol. 8r) simplă, indicînd mărturiile fiecărui glas însoţit de silabele mnemotehnice corespunzătoare: ananes, neanes, nana etc. (fig. 3). Deasupra roţii scrie: « ἰδοῦ οὗ τὸ κανόνον τῶν ὀκτὼ ἦχος λίανυφελυν τὰ τόν ... » ‹« Iată şi canonul octoihurilor (glasurilor n.n.) foarte folositor » › iar dedesubtul roţii (tot în lb. gr.) citim: « Cel care a trudit pentru aceasta, mult îi va fi folosit ».

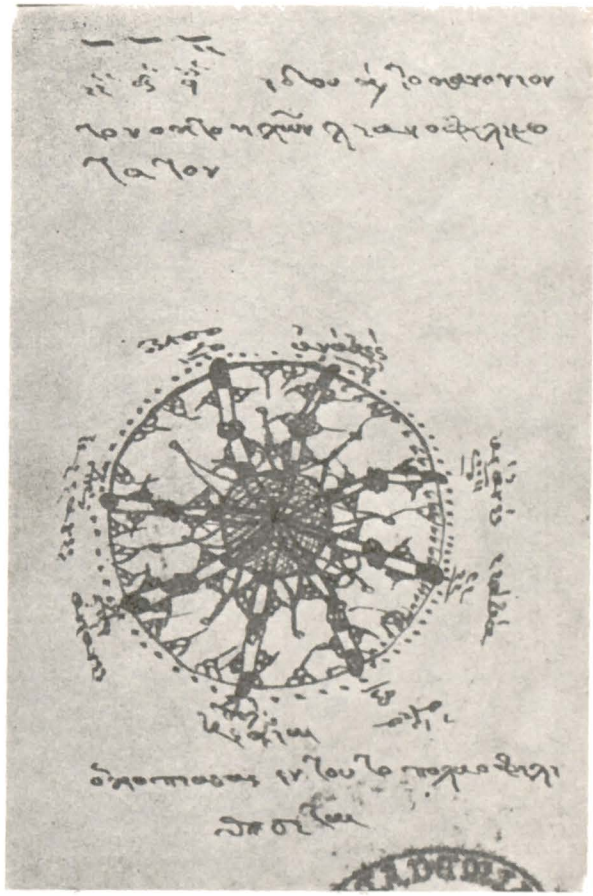


Fig. 3. — *Roata glasurilor*. Ms. gr. nr. 622, fol. 8r.

**VI.** *Ms. gr. nr. 879*, sec. XVII—XVIII după Nestor Camariano [31] şi Gr. Panţîru [32], şi prima jumătate a secolului al XVIII-lea după I.D. Petrescu [33], este *o psaltichie* legată în lemn, de 352 fol. (22 × 15 cm) — cu notaţie cucuzeliană şi text în limba greacă medievală — provenită de la Muzeul de antichităţi.

În josul paginii (fol. 4r) scrie: « καὶ αὕτη σὺν τοῖς ἄλλοι ἱεροδιακόνον Σεραφεὶμ Πελοποννησίου, ἐκ πόλεως (?) Καλαμάτας (?)... ἐν Καισαρείῃ τῆς Καπαδοκίας αψυξ Ἰουνί υ εη» ‹« Şi această carte este a Ierodiaconului Serafim Peloponezianul din Oraşul Calmata (?)..., în Chezareia Capodochiei 1757 Iunie 15 » ›.

Manuscrisul are la început (fol. 1—6v) o « introducere asupra semnelor muzicale psaltice » cu inc.: « Ἀρχὴ σὺν θεῷ ἁγίῳ συμαδίων τῆς μουσικῆς τέχνης ‹« Începutul semnelor muzicale... » ›.

*Propedia* cuprinde semnele: somata, pnevmata, şi hironomice, ritmice, de expresie şi dinamice, combinaţii de semne, stricările glasurilor sau ftorale (fol. 2r) *apehematele* sau formulele de intonare ale modurilor, şi *paralaghia* (fol. 4r), însoţită de silabele mnemotehnice: ananes, neanes, nana etc., care se sfîrşeşte cu însemnarea: «τὸ κανόνιον τῶν ὀκτὼ ἦχος ποίημα κυρίου Ἰωάνου τοῦ Κουκουζέλη καὶ μαϊστορος » ‹« Canonul celor opt glasuri a lui Kir Ioan Cucuzeli şi maistor » ›. Urmează *roata glasurilor* (fol. 4v), foarte interesantă, fiind şi cea mai complexă din cîte am găsit pînă la Sulzer. Ea este formată din patru roţi mici marginale şi una mare la mijloc. În mijlocul roţilor scrie: τοῦ Κουκουζέλη ‹a lui Cucuzel ›, iar în mijlocul celei mari scrie: Κῦρ Ἰωάνου μαΐστορος Κουκουζέλη ‹Chir Ioan Cucuzel, maistor ›. După paralaghie (pentru fiecare glas în parte), ale cărei neume sînt însoţite de mărturii corespunzătoare, urmează apehematele sau formulele de intonaţie ale modurilor, destul de numeroase, cu care se încheie propedia (fig. 4).

[31] Nestor Camariano, *Catalogul manuscriselor greceşti*, tomul II, Biblioteca Academiei Române, Bucureşti, 1940, p. 15.

[32] Grigore Panţîru, *op. cit.*, p. 304.

[33] I. D. Petrescu, *op. cit.*, p. 675.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

**VII.** *Ms. gr. nr. 760*, sec. al XVIII-lea după C. Litzica [34] şi sfîrşitul sec. al XVII-lea – începutul sec. al XVIII-lea după Gr. Breazul [35], este o *psaltichie* voluminoasă, legată în lemn, de 638 fol. (21 × 16 cm) – cu notaţie cucuzeliană şi text în limba greacă medievală – ce provine din biblioteca Mitropolitului Iosif Naniescu.

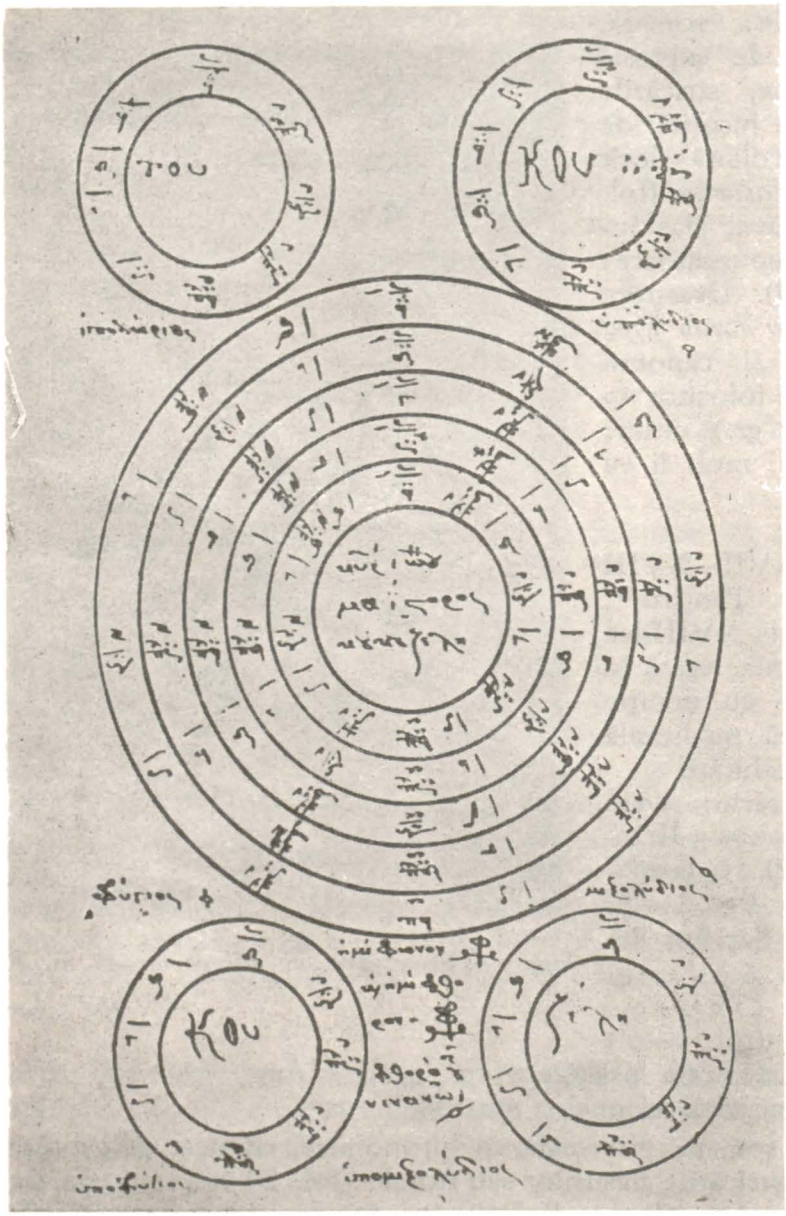


Fig. 4. – *Roata glasurilor*. Ms. gr. nr. 879, fol. 4v.

La început (f. 1–12r) manuscrisul are o « scurtă introducere asupra muzicii bisericeşti », cu inc.: « Ἀρχὴ σὺν θεῷ ἁγίῳ τῶν σημαδίων τῆς μουσικῆς » «« ... Începutul semnelor meşteşugului muzichiei... »» (fol. 1r).

Pe prima pagină nenumerotată, înainte de fol. 1r, se află *roata glasurilor*, simplă, indicînd numai mărturiile fiecărui eh şi silabele mnemotehnice corespunzătoare: ananes, neanes, nana etc. Între mărturia glasului şi cuvîntul mnemotehnic se află la glasurile autentice cîte un oligon, iar la cele plagale, derivate sau lăturaşe cîte un epistrof.

Ordinea semnelor: somata, pnevmata şi hironomice, ritmice, de expresie şi dinamice, ca şi cea a ftoralelor şi a combinaţiilor de semne, nu seamănă cu cea a lui Filotei.

În ceea ce priveşte exerciţiile de *paralaghie*, în acest manuscris ele sînt cele mai numeroase faţă de toate propediile pe care le cunoaştem. Unele sînt însoţite de silabele mnemo-

[34] Constantin Litzica, *op. cit.*, p. 225.

[35] George Breazul, *op. cit.*, p. 46.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tehnice: ananeanes, neanes, nana etc. şi de mărturiile corespunzătoare, la sfîrşitul fiecărei formule (fol. 4r–5v), iar altele (fol. 6r–v) [36] au, deasupra fiecărei neume, mărturii corespunzătoare atît ehului cît mai ales treptei pe care este pusă, treaptă ce reprezintă finala ehului autentic sau plagal.

Cu *apehematele* — formulele de intonare sau « glăsuirile după fieştecare glas » —, care sînt de asemenea abundente, se încheie propedia acestui manuscris.

**VIII.** *Ms. gr. nr. 830*, sec. XVIII [37], este o *psaltichie* de 162 fol. (20 × 15 cm) — cu notaţia cucuzeliană şi text în limba greacă medievală — donată de C. Erbiceanu [38]. Ea are

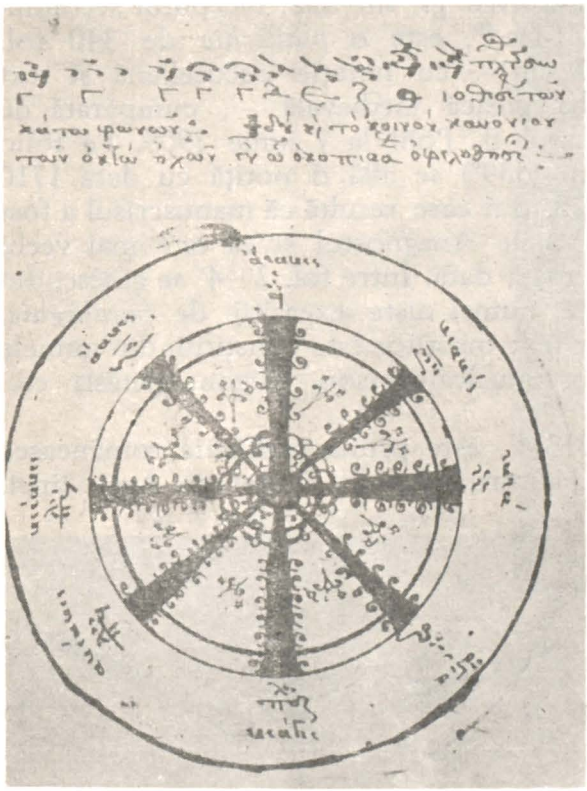


Fig. 5. — *Roata glasurilor*. Ms. gr. nr. 830, fol. 6r.

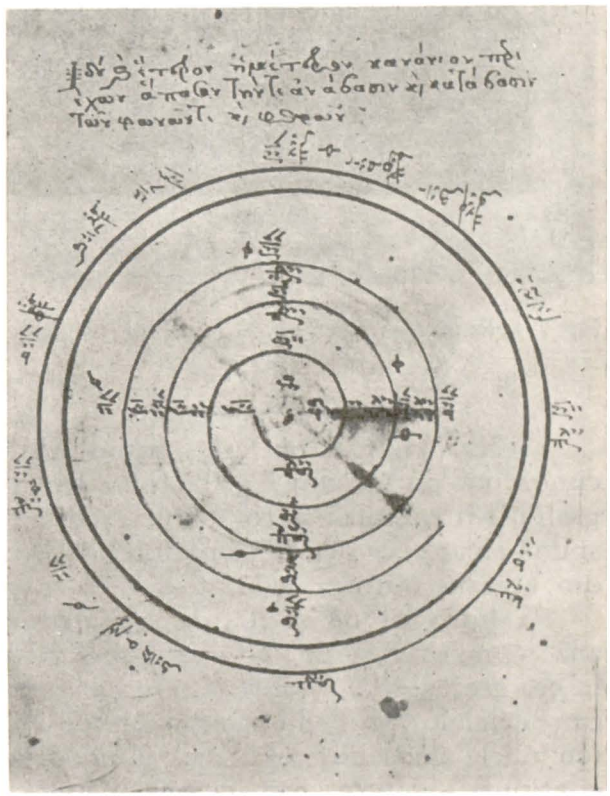


Fig. 6. — *Roata glasurilor*. Ms. gr. nr. 830, fol. 6v.

la început (fol. 2r–8v) o « introducere asupra semnelor psaltice » cu inc.: « Ἀρχὴ σὺν θεῷ ἁγίῳ τῶν σημαδίων τῆς ψαλτικῆς-τέχνης » «« Începutul...seamnelor meşteşugului psaltichiei... »».

*Propedia* cuprinde, ca şi cele de pînă acum, semnele: somata, pnevmata şi hironomice, ritmice, de expresie şi dinamice, combinaţii de semne şi stricările glasurilor sau ftoralele. La fol. 6r şi 6v se află două *roţi ale glasurilor*, prima (fol. 6r) fiind simplă (fig. nr. 5), numai cu mărturiile şi cu silabele mnemotehnice corespunzătoare ananes, neanes, nana etc., iar cea de-a doua (fol. 6v), mult mai dezvoltată (fig. nr. 6), cuprinzînd în spirală mărturiile şi ftoralele ehurilor. Urmează exerciţii de *paralaghie* — cu mărturii corespunzătoare sub fiecare neumă (fol. 7r) — mai dezvoltate decît cele ale lui Filotei, şi apoi *apehematele* (fol. 7r–8v), cu silabele mnemotehnice corespunzătoare ananeanes, neanes, nana etc.

[36] Lipseşte din a doua categorie de exerciţii aproape o pagină (fol. 5v).

[37] Constantin Litzica, *op. cit.*, p. 533, spune: « Sec. XVIII ».

[38] În partea de jos a paginii întîi, C. Erbiceanu scrie: « Acest manuscript de psaltichie este din sec. XVII <sic> şi cuprinde gramatica muzicii vechi şi cîntări de serviciu liturgic, dăruită de mine Academiei Române spre amintire 1908 martie 15. C. Erbiceanu ». De observat că C. Erbiceanu nu spune nici « introducere » ca C. Litzica şi Camariano, nici « papadichie » ca Fleischer şi Riemann şi nici « propedie » ca Filotei, ci « gramatică ».



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

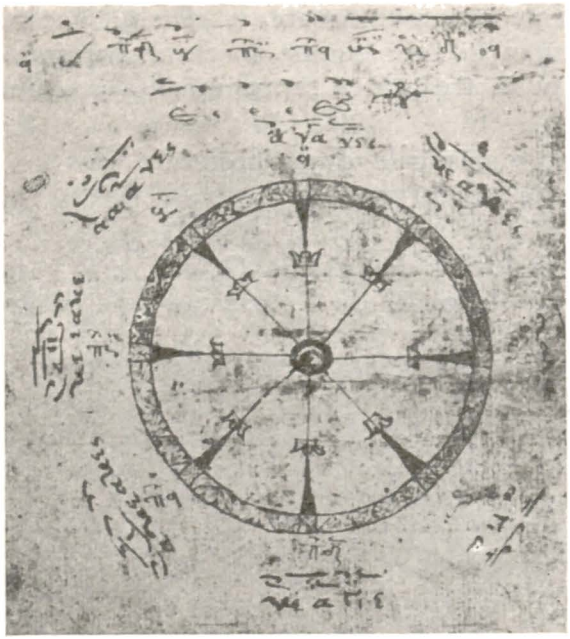


Fig. 7. — *Roata glasurilor*. Ms. rom. nr. 61, fol. 70$^{v}$.

După apehemate, propedia se încheie cu « τροπάριον εἰσαγωγικὸν νουθεσίν πὶρ τῆς μαθητᾶς (ἦχος) » ‹ « Tropar introductiv învăţătură către şcolari » ›, tradus pe manuscris de C. Erbiceanu (fol. 8$^{v}$) [39]. Troparul nu seamănă de loc ca melodie cu cel al lui Hrisafi — din manuscrisele lui Filotei (fol. 70$^{r-v}$), Duma (fol. 7$^{r}$) şi Naum (fol. 8$^{r}$), prezentînd diferenţe nesubstanţiale în text.

**IX.** *Ms. gr. nr. 832*, începutul secolului al XVIII-lea [40], este o *psaltichie* de 340 fol. (15×10 cm) — cu notaţie cucuzeliană şi text în limba greacă medievală —, cumpărată de la anticarul B. Pohl la 7 iunie 1905. Pe folio penultim (339$^{v}$) se află o notiţă cu data 1710 august 28, din care rezultă că manuscrisul a fost al lui Vasile Anagnostul şi că este mai vechi decît această dată. Între fol. 2$^{r}$—4$^{v}$ se găsesc, din propedie, numai nişte exerciţii de *paralaghie*, al căror text însoţitor este constituit din numele semnelor muzicale: ison, oligon, petasti etc.

**X.** *Ms. rom. nr. 61*, sec. al XVIII-lea (1713) [41], este prima *psaltichie* românească cunoscută pînă acum [42] (239 fol. format 4° mic), autorul ei fiind Filotei sin Agăi Jipei, psalt la Mitropolia Ungro-Vlahiei, şi după cum spune chiar el, « ucenic al părintelui Teodosie din această mitropolie ».

Între fol. 68$^{r}$ şi 70$^{v}$, după *catavasier*, se află « *propedia şi cu tot meşteşugul* cît iaste în cea grecească... ‹*subl. n.*› ». Ea cuprinde, ca şi celelalte propedii menţionate pînă acum (cu unele deosebiri de ordine şi uneori şi de conţinut), semnele: somata, pnevmata şi hironomice, ritmice, de expresie şi dinamice, (f. 68$^{r}$—69$^{v}$), stricările glasurilor sau ftorale (fol. 69$^{r}$), combinaţii de semne ascendente şi descendente (fol. 69$^{r-v}$), *apehematele* sau « glăsuirile după fieştecare glas » cum le numeşte Filotei (f. 69$^{v}$—70$^{r}$) [43], troparul « lui Hrisafi către ucenici » (fol. 70$^{r-v}$), exerciţii de *paralaghie* însoţite de mărturiile corespunzătoare sau « Schimbările celor opt glasuri »,

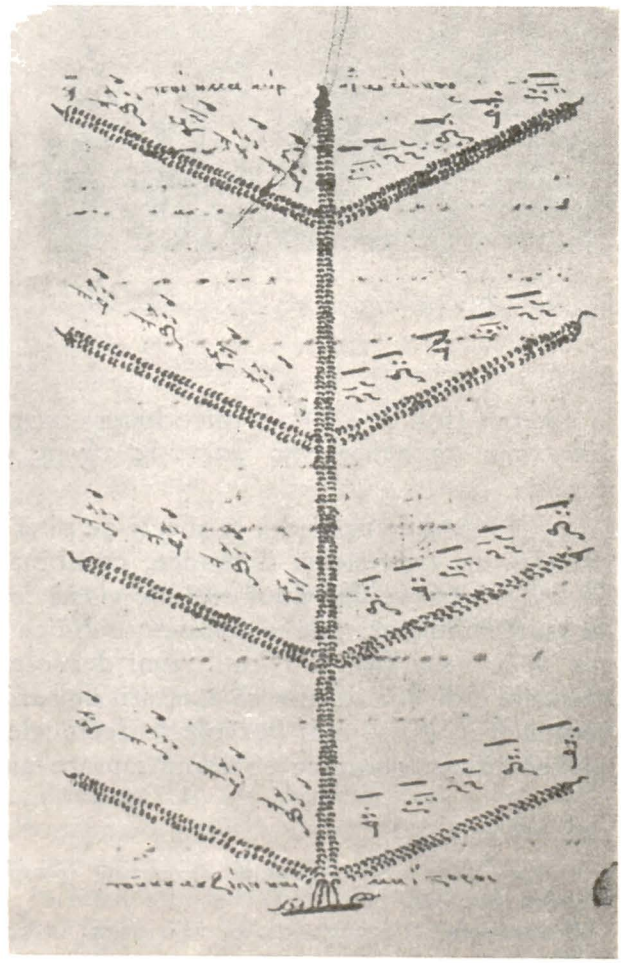


Fig. 8. — *Schimbările celor opt glasuri, în chipul copacului*. Ms. gr. nr. 867, fol. 6$^{r}$.

[39] « Voind a învăţa să cinţi şi voind să fii lăudat îţi trebuie multă răbdare şi multă vreme, plată dascălului în galbeni inminaţi, atunci o va învăţa scolarul şi va deveni desăvîrşit ».

[40] Nestor Camariano, *op. cit.*, p. 5.

[41] Ioan Bianu, *Catalogul manuscriptelor româneşti*, Biblioteca Academiei Române, Bucureşti, Göbl, 1907, p. 114.

[42] Vezi Sebastian Barbu-Bucur, *Monumente muzicale. Filotei sin Agăi Jipei. Prima Psaltichie românească cunoscută pînă acum*, în *Studii de muzicologie*, vol. VI, Bucureşti, 1970, p. 99—134.

[43] Grigore Panţiru, *op. cit.*, p. 131, transcrie apehematele precum şi un număr de cincisprezece cîntări din acest manuscris.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cum le numeşte Filotei (fol. 70ᵛ) şi *roata ehurilor* cu care se încheie propedia (fig. 7), care diferă de majoritatea celorlalte roţi, prin aceea că mărturiile şi silabele mnemotehnice ale fiecărui glas sînt însoţite de scurte formule melodice pe care nu le mai găsim decît în ms. rom. nr. 3210 şi ms. rom. 4443, puţin diferite.

**XI.** *Ms. gr. nr. 867*, sec. al XVIII-lea [44], este o *psaltichie* voluminoasă, de 585 fol. (21 × 15 cm) — cu notaţie cucuzeliană şi text în limba greacă medievală — ce provine

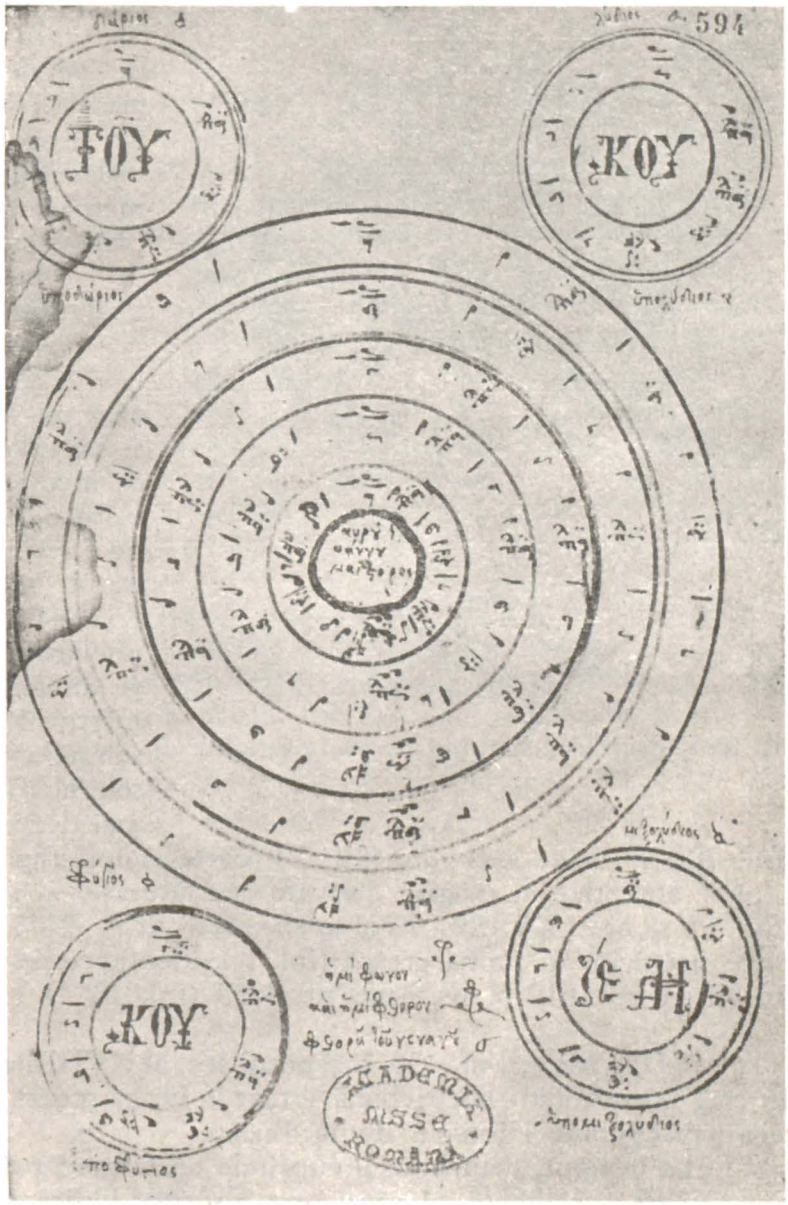



Fig. 9. — *Roata glasurilor*. Ms. gr. nr. 867, fol. 594ʳ.

de la Mănăstirea Ţigăneşti. Pe fol. 1ʳ găsim scris: « Καὶ τόδε σὺν τοῖς ἄλλοις Ἰωακείμ καὶ προτοσυγκέλου τοῦ παν-ιεροτάτου μητροπ λίτου Νικομηδείας » ‹« Şi aceasta împreună cu altele, este a lui Ioachim Protosinghelul prea sfinţitului mitropolit al Nicomidiei » ›.

La început (fol. 1–8ʳ), manuscrisul are o « introducere asupra semnelor muzicii psaltice », cu inc.: « Ἀρχὴ σὺν θεῷ ἁγίῳ τῶν σημαδίων τῆς ψαλτικῆς-τέχνης....., » ‹« Începutul... seamnelor meşteşugului psaltichiei... » ›.

*Propedia* cuprinde semnele: somata, pnevmata şi hironomice, ritmice, de expresie şi dinamice, stricările glasurilor sau ftorale, combinaţii de semne (fol. 1–5ʳ). La fol. 5ᵛ se află *roata glasurilor* mai simplă decît toate cele de pînă acum, conţinînd doar mărturiile ehurilor

[44] Nestor Camariano, *op. cit.*, p. 13; I. D. Petrescu, *op. cit.*, p. 675, il plasează în prima jumătate a secolului al XVIII-lea.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

autentice şi plagale, identică cu cea din ms. gr. nr. 1350 (fol. 4r) şi nr. 1507 (fol. 5r). La fol. 6r apar exerciţii de *paralaghie* sau « schimbările celor opt glasuri » pentru prima dată în chipul copacului cu opt crengi — patru pe stînga şi patru pe dreapta (fig. 8). Pe partea stîngă fiecare creangă are cîte patru epistrofi (secunde descendente), însoţiţi de mărturii ce indică ehurile plagale, lăturaşe sau derivate, iar pe dreapta fiecare creangă are cinci oligoane (secunde ascendente), însoţite de mărturii ce indică ehurile autentice. Deasupra copacului scrie: « ποίημα κὶρ 'Ιωάννου », iar dedesubtul lui: « τοῦ κȣγȣζέλη : αὶ μαϊστορος » «« Alcătuirea lui Kir Ioan Cucuzeli şi maistor » ».

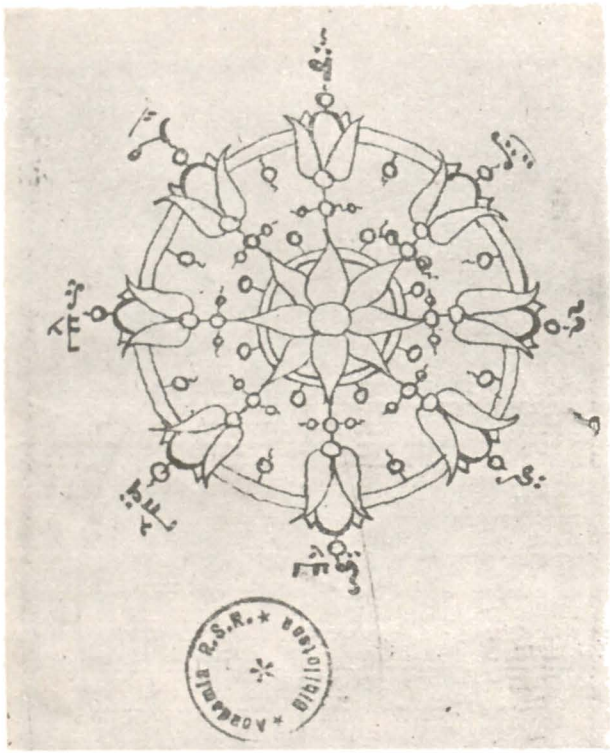


Fig. 10. — *Roata glasurilor*. Ms. gr. nr. 1507, fol. 5r.

În continuare (fol. 6v) găsim exerciţii de *paralaghie* sau « schimbările celor opt glasuri » însoţite de mărturii corespunzătoare, iar între filele 7r şi 8r sînt *apehematele* sau « glăsuirile după fieştecare glas », mai numeroase decît în toate propediile pe care le cunoaştem.

La fol. 594r se află încă o roată, identică cu cea din ms. gr. n. 879 fol. 4v (fig. 9).

**XII.** *Ms. gr. nr. 1507*, sec. al XVIII-lea, este un *kekragarion* de 75 fol. (17 × 11 cm) — cu notaţie cucuzeliană şi text în limba greacă medievală —, ce are la început (fol. 1r—7r) o introducere asupra semnelor muzicale psaltice, cu inc.: « Ἀρχὴ μ΄στη τέλος... » « « Începutul, mijlocul şi sfîrşitul... » ».

*Propedia* cuprinde semnele: somata, pnevmata şi hironomice, ritmice de expresie şi dinamice la (fol. 1r—3r), ftorale (fol. 2v), mărturiile glasurilor (fol. 3r—v), combinaţii de semne ascendente şi descendente (fol. 3v—4v), schimbările celor opt glasuri (f. 4v) — mult mai dezvoltate decît cele din ms. lui Filotei (fol. 70v) —, *roata glasurilor* (fol. 5r) foarte simplă (fig. 10), indicînd numai mărturiile ehurilor — autentice şi plagale derivate sau lăturaşe —, identică cu cele din mss. gr. nr. 867 (fol. 5v) şi nr. 1507 (fol. 5r) şi *apehematele* (fol. 6r—7r). Propedia se încheie cu « troparul către ucenici » în limba greacă (fol. 7v), identic cu cel din mss. gr. nr. 830 (fol. 8v), nr. 840 (fol. 8r—v), nr. 1519 şi ms. rom. nr. 4233 (fol. 12r—v).

**XIII.** *Ms. gr. nr. 136*, începutul sec. al XVIII-lea[45], este o *psaltichie* de 225 fol. (24 × 16 cm) — cu notaţie cucuzeliană şi text în limba greacă medievală —, ce provine din biblioteca episcopului Dionisie de la Buzău.

La început, manuscrisul cuprinde un fragment de *propedie* (fol. 4r—5r) alcătuit din exerciţii de *paralaghie*, al cărei text însoţitor indică numirile semnelor: somata, pnevmata şi hironomice, ison, oligon, petasti etc.

**XIV.** *Ms. gr. nr. 742*, sec. al XVIII-lea[46], este o *psaltichie* de 741 fol. (25 × 18 cm) — cu notaţie cucuzeliană şi text în limba greacă medievală —, ce provine din biblioteca mitropolitului Iosif Naniescu.

Pe folio de început al manuscrisului (1r) citim: « Σημάδια ψαλλόμε α κατήχον συντεθέντα ἐν τέχνας πξάλτου μαϊστορος κῦρ 'Ιωάννου τοῦ Κουκουζέλη » « « Semnele sunetelor psaltice adunate cu meşteşug de psaltul maistru chir Ioan Cucuzel » ».

Manuscrisul cuprinde un fragment din *propedie* (fol. 1r—9r), exerciţii de *paralaghie* — ale căror texte însoţitoare indică numirile semnelor: somata, pnevmata, hironomice şi

[45] Constantin Litzica, *op. cit.*, p. 216.

[46] *Ibidem*, p. 224.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ftorale, ison, oligon, petasti etc. — care se sfîrşeşte cu « Παρὰ Ἰωάννου τοῦ Κουκουζέλη : αἰ μαϊστορος » <« Ioan Cucuzeli şi maistru »> (fol. 1r—2r), text pus şi el pe note. Între fol. 3r şi 9r *paralaghia* continuă cu numirile ehurilor autentice şi plagale.

**XV.** *Ms. gr. nr. 33*, sec. al XVIII-lea [47], este o *papadichie* (παπαδικὴ νέα) de 475 fol. (22 × 16 cm) — cu notaţie cucuzeliană şi text în limba greacă medievală —, provenind din biblioteca episcopului Melhisedec.

Pe fol. 474v se află notiţa: «Ἐγράφθη ἡ παροῦσα Βίβλος παρ'ἐμοῦ Ξάνθου Αἰνίτου, τοῦ ἐκ κώμης Ἀμηγδαλιᾶς 1799 Ἰουλίου πρώτη ἐν Βουκουρεστίου» <« S-a scris cartea de mine Xanthos Enitul din satul Amigdalia 1799 Iulie 1 în Bucureşti »>.

Această însemnare este precedată de un acrostih în greceşte a cărui traducere este redată pe fol. 475r: « Scriitorul acestei cărţi cu numele Xantos, dă comptu despre lucrarea sa, în rîndurile de pe pagina alăturată, ce au acrostihul lui Xantos = Zándos <sic>: Străin fiind mai nainte de aceasta carte de cantari (Terpsihora) culegîndú cîntare plăcută, am luat-o din multe Terpsihore ale bizantinilorú. Ea deci lauda pe D-zeu; printr-însa se cînta şi cuvioasa şi generala minte înveseleşte pe toţi ce-i sînt amici. Deci această carte conţine cîntări vesele edificatoare ».

La început, manuscrisul conţine un fragment din *propedie* alcătuit din exerciţii de *paralaghie*, al cărei text însoţitor indică numirile semnelor: somata, pnevmata, hironomice şi ftorale — ison, oligon, petasti etc.

**XVI.** *Ms. gr. nr. 1506*, sec. al XVIII-lea, este o *psaltichie* de 122 fol. (16 × 15 cm) — cu notaţie cucuzeliană şi text în limba greacă medievală.

La început (f. 4r—8r) manuscrisul are o introducere sumară asupra semnelor muzicale psaltice, cu inc.:« Ἀρχὴ σὺν θεῷ ἁγίῳ τῶν σημαδίων τῆς μουσικῆς <« Începutul... seamnelor muzicii... »>.

*Propedia* cuprinde semnele: somata, pnevmata şi hironomice (fol. 4r—5r), ftoralele (fol. 5v—6r), mărturiile (fol. 6r), combinaţii de semne (ascendente şi descendente) şi *apehematele*. Gramatica se încheie cu « troparul către ucenici » (fol. 7v) deasupra căruia citim: «ἕτερα μέθωδος πανοφέλιμος τῶν μαθητῶν» <«altă metodă foarte folositoare pentru ucenici »>.

Acest tropar nu seamănă nici cu cel din manuscrisul lui Filotei (fol. 70r—v) şi nici cu cele din mss. gr. nr. 840 (f. 181r—187v), nr. 840 (fol. 8r—v), 830 (fol. 8v), 1519 (fol. 5v—6v) sau ms. rom. nr. 4233 (fol. 12r—v).

[47] *Ibidem*, p. 214; vezi şi I. D. Petrescu, *op. cit.*, p. 675.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

# PENTRU O CERCETARE SOCIOLOGICĂ A FENOMENULUI CINEMATOGRAFIC ROMÂNESC

de ION CANTACUZINO

Interesul unei cercetări sociologice a fenomenului cinematografic ne apare astăzi implicat în însăşi definiţia acestui fenomen. Fiindcă nu trebuie să uităm că ceea ce a caracterizat invenţia fraţilor Lumière în raport cu toate încercările predecesorilor lor, care au deschis drumul şi au pregătit şi netezit terenul pentru realizarea ei, a fost tocmai faptul că aparatul Lumière permitea o viziune a lumii în mişcare nu în mod individual ci în colectiv, încadrînd această viziune într-o celulă socială — sala de proiecţie — şi multiplicînd astfel senzaţia de miracol pe care o producea, prin însumarea tuturor sentimentelor individuale ale privitorilor adunaţi în faţa fascicolului de lumină care dansa pe un ecran alb. Această stare psihologică specială născută din caracterul colectiv al proiecţiei a devenit cu timpul una din coordonatele fenomenului cinematografic şi a fost fără îndoială unul din elementele generatoare ale succesului său. Iar în dialectica raportului dintre film şi spectator, acest succes a determinat la rîndul său evoluţia cinematografului către un fenomen social caracteristic acestui început de veac, făcînd din el o componentă artistică esenţială a vieţii cetăţii.

Poate că de aceea interesul celor dintîi exegeţi ai cinematografului, înainte ca acesta să fi făcut obiectul unor discuţii de ordin estetic, s-a îndreptat tocmai către aspectele sale sociale, pe diverse planuri. Şi fără îndoială acest succes colectiv a fost generatorul evoluţiei spectacolului cinematografic către o formă de exploatare comercială, care la rîndul ei a trebuit să utilizeze o formă de producţie industrială. Succesul de public obliga la prezentarea filmelor în condiţiile cele mai favorabile, determinînd astfel rapida evoluţie spre apariţia unor săli specializate, în construcţii adecvate scopului lor. Şi tot acest succes, determinînd o solicitare tot mai mare de filme, obliga la satisfacerea acestei solicitări printr-un debit de producţie în ritm industrial. Nu este deci de mirare dacă cele dintîi exprimări ale unor puncte de vedere teoretice asupra valenţelor cinematografului se ocupă de relaţia sa cu învăţămîntul, cu educaţia, cu istoria societăţii sau cu morala, adică tocmai de aspectele sale sociale. Considerînd că este util să sprijinim considerentele asupra necesităţii unei cercetări sociologice a fenomenului cinematografic contemporan, pe învăţămintele deduse din evoluţia istorică a unor asemenea cercetări, vom încerca să evocăm în primul rînd această evoluţie.

Şi o facem cu atît mai multă plăcere cu cît în domeniul acesta putem cita şi unele priorităţi româneşti pe plan mondial, sau cel puţin coincidenţe perfecte ale gîndirii unor intelectuali români cu cea mai înaintată gîndire a epocii respective, în acest domeniu. Astfel, încă din 1898, la numai doi ani după inventarea cinematografului, lucrările neurologului român Gheorghe Marinescu au pus în valoare, atît pe planul exprimării teoretice cît şi pe cel al realizărilor concrete, utilizările filmului ca metodă de cercetare ştiinţifică şi în acelaşi timp ca procedeu de învăţămînt, ca mijloc de difuzare a cunoştinţelor în diferite specialităţi. Prioritatea mondială a utilizării filmului în aceste direcţii, simultan cu realizările din Franţa ale chirurgului francez Doyen şi cu primele încercări ale doctorului Comman-



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

don, dezvoltate abia mai tîrziu, a fost recunoscută aproape oficial prin recentele manifestări franco-române care au marcat împlinirea a 75 de ani de la crearea filmului de cercetare medicală [1], cel care a inaugurat extraordinara dezvoltare ulterioară a filmului ştiinţific.

În aceeaşi direcţie a utilizării filmului ca mijloc de învăţămînt vom aminti şi apariţia la Bucureşti, tot în anul 1898, a unui articol din *Revista sanitară militară* în care se sublinia utilitatea cinematografului în cadrul instrucţiei militare, deci ca mijloc de învăţămînt şi în armată, nu numai în ştiinţă [2]. Articolul menţiona şi faptul că Ministerul de resort aprobase cumpărarea unor aparate cinematografice pentru a fi utilizate la predarea în şcolile militare. Se punea astfel baza teoretică, dacă nu şi practică a unei cinematografii militare care, după cum se ştie, s-a dezvoltat ulterior pe plan mondial ca o ramură specializată, de primă importanţă, ~~a cinematografici~~.

Şi valoarea filmului ca mărturie a faptelor istorice fusese evocată în scrieri contemporane cu începuturile cinematografului. Operatorul polonez Boleslaw Matusewski preconiza, în 1898,crearea unei arhive de filme, care, spunea el, va constitui, datorită valorii documentelor sale, « un nou izvor al istoriei » [3]. În acelaşi spirit, profesorul Marinescu, într-un articol scris probabil în ultimele zile ale veacului trecut — de vreme ce apare la Paris în februarie 1900 — prevedea şi el aportul pe care îl va aduce cinematograful la « istoria naţională şi politică a unui popor », filmele îngăduind să se « reconstituie mai tîrziu pagini de istorie reală şi trăită, prin documente incontestabile, a căror fidelitate va fi de neatacat şi pe care consideraţiile subiective ale unui istoric mai mult sau mai puţin parţial nu le vor putea altera » [4]. Gîndurile sale se întîlneau cu ideile lui Matusewski, prefigurînd pe plan teoretic rolul şi importanţa pe care au dobîndit-o mai tîrziu arhivele de filme.

Învăţămînt ştiinţific, educaţie militară, document al istoriei popoarelor, iată tot atîtea aspecte speciale pe care cei dintîi dintre cei care au gîndit asupra filmului le-au intuit ca virtualităţi ale micilor benzi de film ce continuau să fie considerate o simplă distracţie şi se aflau abia în primele etape ale constituirii lor ca spectacol. Intuiţiile acestea deschideau drumul unora dintre cele mai spectaculare dezvoltări ulterioare ale cinematografului. Fiindcă a utiliza filmul pentru difuzarea cunoştinţelor de toate categoriile înseamnă a face primul pas către evoluţia sa modernă de mass media, dar în acelaşi timp şi către utilizarea sa ca mijloc de propagandă, la diferite nivele; şi este inutil să insistăm asupra importanţei pe care a luat-o filmul în amîndouă aceste accepţiuni ale sale. După cum posibilitatea de a pune filmul în serviciul învăţămîntului ridica implicit şi problema capacităţilor sale educative şi deci pe cea a valorii (sau a non-valorii) sale etice. În acest fel se schiţau, încă din primii ani ai istoriei filmului, unele dintre aspectele sociologice esenţiale legate de prezenţa sa printre noi. Aspecte cărora evoluţia sa ulterioară, spre o modalitate de producţie industrială şi de difuzare comercială, le va adăuga nuanţări deosebite, ca şi coeficiente suplimentare de forţă a impactului.

În acest context, se înţelege lesne pentru ce primele discuţii sociologice în legătură cu cinematograful s-au axat, către sfîrşitul primului deceniu şi în aproape toate ţările Europei, în special pe valoarea sa educativă, corolar al consideraţiilor pe care le aminteam mai sus. Dar cei dintîi teoreticieni ai cinematografului ca mijloc de educaţie îl văzuseră mai ales dintr-un unghi pozitiv, pe cînd ceea ce a atras atenţia exegeţilor din prima decadă a secolului nostru a fost mai ales aspectul negativ al atracţiei necontrolate a tineretului spre film. Imoralitatea anumitor producţii, în goana către succes, instigarea la violenţă prin abundenţa prezentării sale pe ecran, efectele lor asupra mentalităţii tineretului, au alimentat violente campanii de presă şi numeroase polemici pentru sau contra cinematografului, în urma cărora numeroase ţări au instituit, în această epocă, organisme de cenzură a filmului. Ţările care n-au făcut-o, au practicat sistemul interdicţiei administrative sau poliţieneşti a spec-

[1] Un *Colocviu de istoria filmului medical*, ţinut la Bucureşti (16 martie 1973) şi Paris (4 aprilie 1973) sub egida Institutului de istoria artei, a Asociaţiei cineaştilor din Republica Socialistă România, a comitetelor CIDALC francez şi român şi ale Societăţilor de Istoria Medicinei din Franţa şi din Republica Socialistă România, a comemorat acest eveniment.

[2] *Utilizarea cinematografului în armată* de farmacist de divizie C. Parepa, în *Revista sanitară militară*, decembrie 1898.

[3] Cf. Boleslaw Matuszewski, *Une nouvelle source de l'histoire*, Paris, 25 martie 1898 (republicat de W. Banaskiewicz, Varşovia, 1955).

[4] G. Marinesco, *Les Applications du cinématographe dans les sciences biologiques et dans l'art*, în *Revue générale des sciences pures et appliquées*, Paris, 15 februarie 1900.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tacolelor socotite dăunătoare. Este deci evident că, în evoluţia istorică a aspectelor sociologice ale fenomenului cinematografic, preocuparea coercitivă va fi cea care va apare printre cele dintîi.

Ecourile unor asemenea preocupări se regăsesc foarte frecvent şi în publicaţiile româneşti ale acelei epoci. Este locul să amintim prima carte consacrată cinematografului în ţara noastră, apărută în 1912 sub titlul *Cinematograful şi educaţia* [5], semnificativ prin el însuşi. Autorul, după toate aparenţele profesor la Botoşani, pleacă tocmai de la constatarea marei dezvoltări luate de cinematograf, spunînd chiar din prima frază a broşurii sale: « Dintre toate descoperirile geniale care fac mîndria secolului nostru, nici una nu a fost îmbrăţişată cu un avînt mai călduros de toată lumea, nici una nu a luat o dezvoltare tehnică şi industrială mai formidabilă, nici una nu a devenit atît de universală şi de populară ca cinematograful <. . . > Şi cum nu ar fi avut succes o invenţie care, într-un chip atît de sugestiv satisface setea cea mare *de a şti, de a cunoaşte*, sădită de natură în tot omul, copil sau matur, sărac sau bogat, cult sau incult. Cum să nu fii atras de pînza miraculoasă, cînd ştii că ea face să-ţi defileze pe dinaintea ochilor frumuseţile naturii şi ale artei, adevărurile ştiinţei, problemele intelectuale şi morale, într-un cuvînt *viaţa* cu toate complicaţiile ei comice sau tragice, cu excentricităţile şi curiozităţile ei <. . . > Iar dintre toţi amatorii declaraţi ai cinematografului, acei care-l iubesc cu pasiune, fără nici o rezervă, cu entuziasmul sufletului naiv, dornic de a şti, sînt copiii noştri. » Pornind de la această constatare, autorul-profesor se întreba firesc « întrucît invenţia care atrage, întocmai ca sirenele antichităţii, cu o putere magică tinerimea noastră, foloseşte sau vatămă cu privire la educaţie? » [6].

Întreaga broşură se ocupa în continuare de această problemă, încercînd să dea, pe mai mult de 40 de pagini, un răspuns cît mai obiectiv. Pentru aceasta erau abordate toate aspectele raportului dintre spectacolul cinematografic şi spectatorii juvenili şi se aşezau pe două tablouri binele şi răul, folositorul şi dăunătorul, existente în acest raport. Printre ele, şi probleme legate de construcţia şi funcţionarea sălilor, subliniindu-se lipsa de igienă a multora dintre ele, care, neaerisite ore de-a rîndul, puneau astfel în primejdie sănătatea « plămînilor fragezi ». Şi tot în domeniul sănătăţii se ridica o problemă neaşteptată, cea a efectelor dăunătoare asupra vederii pe care o poate avea « pînza de cinematograf, care vatămă cu atît mai mult cu cît sîntem mai aproape de ea, cu cît aparatul este mai defectuos şi imaginile mai tremurătoare » [7]. În sfîrşit, se amintea pe larg pericolul izbucnirii de incendii pe care-l prezintă aceste săli şi riscurile unei panici « ce s-ar produce într-o sală improprie pentru reprezentaţii cinematografice — cum dealtminteri sînt mai toate la noi — numai la simplul strigăt de „foc"! » [8]. Cea de-a doua serie de probleme ridicate priveau structura repertoriului, imoralitatea, crima şi violenţa înfăţişate în multe filme. Autorul constata că « goana după senzaţional şi specula relelor inclinaţiuni ale mulţimii fac să vedem mereu defilînd pe pînzele lui Pathé sinucideri, cruzimi barbare şi crime » [9] şi deplîngea influenţa « tot atît de dezastruoasă ca şi citirea romanelor criminale » pe care o poate avea « toată această desfăşurare de orori şi monstruozităţi asupra copiilor » [10].

În contrapondere cu toate aceste elemente dăunătoare, autorul recunoştea cinematografului « şi cealaltă parte: marele rol ce-l are <. . . > de a instrui masele <. . . >, de a educa, de a şlefui sufletul omenesc, de a-l înduioşa de a dezvolta sentimentele frumoase şi de a introduce în mulţime gustul gesturilor nobile » [11]. Exemplele prin care se subliniaseră aceste valori pozitive ale filmului erau şi ele numeroase, de la « lecţiile de intuiţie desăvîrşită » date de filmele cu elemente documentare, ştiinţifice, de geografie sau de biologie, descrierile de călătorii sau amănuntele despre « cum se lucrează produsele industriale », fără a uita « episoadele din istoria universală » care « dezvoltă în elevi gustul pentru studiul istoriei » şi nici jurnalele de actualităţi, pentru care, pe lîngă interesul jurnalului Pathé, apărea şi exemplul unor realizări româneşti, citîndu-se « serbările cinquantenariului din Iaşi » [12]. Şi toate acestea îl duceau pe autor la concluzia că cinematograful , « cu imaginile lui vii

[5] C. Iordăchescu, *Cinematograful şi educaţia*, Botoşani, 1912.
[6] *Ibidem*, p. 3—5.
[7] *Ibidem*, p 8.
[8] *Ibidem*, p. 9.
[9] *Ibidem*, p. 16.
[10] *Ibidem*, p. 19.
[11] *Ibidem*, p. 33.
[12] *Ibidem*, p. 28—30.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și bogate, grație ușurinței cu care poate străbate pînă în cele mai obscure colțuri ale lumii, e chemat a fi teatrul poporului, cu aceeași menire educativă » [13].

Evident, această dezbatere în contradictoriu pe tema educației și cinematografului, atît de obiectivă și de echilibrată trebuia să ajungă și la concluzii măsurate, mulțumindu-se să recomande ameliorarea condițiilor de vizionare (pentru care se făceau o serie întreagă de propuneri judicioase), selectarea filmelor destinate copiilor, prezentarea lor în matinee speciale etc.

În ansamblu, și la data respectivă, lucrarea reprezintă astfel o luare de atitudine personală, fenomenul cinematografic fiind judecat printr-o gîndire proprie și nu într-o compilație de împrumuturi, utilizînd referințe la condițiile specifice românești și căutînd, fără idei preconcepute, soluțiile cele mai judicioase. Un exemplu de abordare a problemei, care în multe privințe rămîne valabil și pe care am socotit de aceea util să-l punem aci în relief.

Nu tot atît de măsurate au fost însă alte ecouri ale vremii, care oglindesc în presă anumite aspecte de zi cu zi ale contactului dintre public și film și care se presupune că reflectau și pulsul opiniei publice în problema cinematografului ca factor de educație. Astfel un ziar semnalînd, într-o statistică a procurorului general din Viena, « proporția alarmantă luată de criminalitate printre minori datorită influenței nefaste a filmelor cinematografice », solicita autorităților « să exercite pe viitor un control sever asupra filmelor de cinema, înainte de reprezentarea lor » [14]. Iar un alt ziar felicita pe un inspector de poliție pentru faptul de a fi interzis reprezentația « unui film care constituie o adevărată școală a furtului și a crimei », subliniind că prin asemenea producții « se corupe și se pervertește publicul, se seamănă ideile și sentimentele cele mai josnice în sufletele copiilor » [15]. E semnificativă prezența acestor citate din presă într-un dosar al Prefecturii Poliției Capitalei, constituit la începutul anului 1912 din ordinul prefectului poliției de pe atunci, Ion Mitilineu și consacrat în întregime problemei cinematografului. Pe copia unui articol publicat la 12 ianuarie 1912 în ziarul vienez *Neue Freie Presse*, în care se dădeau date asupra cenzurii vieneze a filmelor, prefectul poliției pusese următoarea rezoluție: « Mi se vor prezenta toate lucrările referitoare la reprezentațiile cinematografice, pentru care se va constitui un *dosar special* ».

În dosarul respectiv [16] apare în adevăr o abundentă documentare asupra problemei influenței nocive a spectacolelor de cinema, în primul rînd asupra tineretului. Pe lîngă extrasele din presa noastră dosarul conține și extrase din presa străină ca și o serie de broșuri referitoare la acest domeniu, publicate în diverse țări europene. De asemenea se regăsesc aci o serie de informații și de materiale documentare (programe, afișe de mînă etc). privind unele filme apărute pe ecranele noastre și considerate primejdioase. Majoritatea broșurilor străine sînt datorate unui specialist al acestei probleme, dr. Albert Hellwig, judecător (Assessor) la Berlin-Friedenau [17]. O scrisoare a acestui autor către prefectul Poliției Capitalei ne permite să deducem că lucrările respective îi fuseseră solicitate direct și în mod special de către prefectul capitalei încă din luna decembrie 1911, cînd problema începuse să fie în mod acut la ordinea zilei. Iar interesul acordat acestei documentări din străinătate este subliniat și de faptul că dosarul nu conține numai originalele germane ale articolelor, dar și traducerea lor integrală în românește. Toate acestea ne permit să avem o perspectivă destul de completă asupra aspectelor europene ale preocupărilor respective, cele ale autorităților noastre integrîndu-se astfel într-un cadru mai vast.

Este posibil ca acest material să fi determinat intenția care s-a manifestat puțin mai tîrziu de a lua anumite măsuri legislative. În adevăr, dosarul conține și extrase de presă privind reacțiile determinate de un proiect de lege întocmit de ministrul Instrucțiunii Publice,

[13] *Ibidem*, p. 31.

[14] Al. Mavrodi, *Cinematograful. — Se impune un control sever al filmelor cinematografice*, in *Viitorul*, 23 aprilie 1912.

[15] *Primeidia cinematografului*, in *Ordinea*, 19 aprilie 1912.

[16] Arhivele Statului București, fond Prefectura Poliției, dos. 9/1911 (Cinematografie).

[17] Printre lucrările acestui autor aflate în respectivul dosar vom cita: *Die Kinematographenzensur*, extras din *Annalen des Deutschen Reichs*, *Heft* 1, 2, 12/1910; *Die Schädlichkeit von Schundfilms für die kindliche Psyche*, extras din *Aerztliche Sachverständig-Zeitung*, nr. 22/1911; *Das schwedische Kinematographengesetz vom 22. Juni 1911*, extras din *Annalen des Deutschen Reichs*, nr. 7/1912 etc.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dissescu, ce tindea la crearea unei comisii de control a filmelor. Anunţarea unei asemenea intenţii a stîrnit o adevărată furtună. La sfîrşitul anului 1913, de pildă, o întrunire a reprezentanţilor « fabricilor străine de filme » şi a mai multor proprietari de localuri de cinematograf din Bucureşti s-a ţinut la sediul casei Pathé-Frères, întrunire la care « toţi au recunoscut că prin proiectul de lege care e vorba să fie depus pe biroul Camerei se aduce o mare lovitură comerţului de cinematograf <...> şi au hotărît să lupte din răsputeri pentru a dovedi cercurilor diriguitoare greşeala ce s-ar face dacă proiectul d-lui Dissescu ar deveni lege »[18]. Nota din presă care anunţă acestea nu e decît un palid reflex al agitaţiei pricinuite de proiectul de lege respectiv, fiindcă proprietarii numeroaselor săli de cinema din Bucureşti din acea vreme (peste 50) au reuşit să facă să apară, — în mai toate ziarele bucureştene, în cursul lunii decembrie 1913, o serie întreagă de articole în care e vorba de « agitaţia cinematografiştilor », de « afacerea cinematografelor », de « scandalul legii Dissescu » etc. [19].

Nu putem şti dacă protestele acestea au fost într-adevăr eficiente, dar este cert că « proiectul Dissescu » n-a mai ajuns să fie luat în discuţie în Camera Deputaţilor. La începutul anului 1914, o schimbare de guvern duce la înlocuirea lui Constantin Dissescu ca titular al Ministerului Instrucţiunii şi o dată cu aceasta dispare orice urmă a proiectului de lege din dezbaterea Adunării Legislative. Totuşi o « comisiune pentru controlul cinematografelor » a fost instituită pe cale de ordonanţă un an mai tîrziu. Ea poartă nr. 232 şi este semnată de George Corbescu, care urmase în această funcţie lui Ion Mitilineu. Controlul a început la 1 martie 1915 şi a continuat pe această bază, care a fost legiferată după cel dintîi război mondial. O broşură apărută în acelaşi an 1915 sub titlul *Chiemarea cinematografului* [20] ne dă cîteva indicaţii asupra spiritului în care fusese concepută şi asupra prevederilor sale. Este interesant în primul rînd faptul că respectiva ordonanţă fusese emisă, după cum spun autorii broşurii, « cu învoiala domnilor directori ai cinematografelor din Bucureşti, întruniţi în seara de 14 februarie 1915 în cabinetul d-lui George Corbescu, prefectul Poliţiei Capitalei. A fost o singură notă discordantă: d. Cav. Bonetti, care s-a ridicat împotriva numirii unor ziarişti în comisiunea de control. Astfel s-a hotărît ca din această comisiune să facă parte un scriitor, indiferent bineînţeles dacă este şi ziarist » [21].

Din această indicaţie înţelegem că opoziţia schiţată cu un an şi jumătate înainte de către directorii de cinematograf împotriva unui control al activităţii lor dăduse totuşi rezultate. Nu numai pe cel de a amîna luarea hotărîrii şi de a o minimaliza oarecum, coborînd-o de la nivelul unei legi la cel al unei ordonanţe prefectoriale, dar şi pe cel de a determina un fel de *gentlemen's agreement* între directorii de cinematografe şi autorităţi. Căci respectiva ordonanţă nu instituia propriu-zis o « comisiune de cenzură » a filmelor, în sensul de mai tîrziu al unui asemenea organism. Aşa cum se arăta în broşura amintită, « proprietarii nu vor fi ţinuţi de rău să proiecteze filmele în faţa celor în drept înainte de a-l arăta publicului, ci numai să prezinte titlul, scenariul şi programul fiecărui film, scrise limpede şi curat româneşte (se prevedea deci şi un control al felului cum era redactată reclama — *n.n.*) şi mai cu seamă cinstit <. . . >, adică să nu trimită subiecte în care s-ar ascunde părţile imorale ale filmului, descriindu-se numai scenele bune dintr-însul » [22]. Pe baza acestei documentaţii prezentate comisiei se hotăra eventuala oprire a filmelor « alcătuite cu tendinţe demoralizatoare ».

Autorii, discutînd oportunitatea acestei libertăţi şi recunoscînd că « după unii ar fi nevoie să se exercite o adevărată cenzură », socoteau totuşi că dispoziţiunile luate sînt « cele mai potrivite », fiindcă în faţa directorilor care nu ar fi fost de bună credinţă în prezentarea conţinutului filmelor rămîneau riscurile interzicerii ulterioare. « Proprietarii cinematografelor noastre nu sînt ţinuţi să proiecteze filmul, din vreme, în faţa celor însărcinaţi cu controlul, dar dacă vor da vreunul imoral fac cunoştinţă cu articolul 15 din Legea pentru organizarea şi administrarea teatrelor din România sau chiar cu art. 262 şi 267 din

[18] *Dimineaţa*, 5 decembrie 1913.

[19] Cf. V. Tatomir, I. Cantacuzino, *Cîteva aspecte ale evoluţiei fenomenului cinematografic în Bucureşti în perioada anilor 1909—1916*, în *SCIA*, seria Teatru, Muzică, Cinematografie, nr. 1/1970.

[20] G. Olăraşu, C. Riuleţ, *Chiemarea cinematografului*, Bucureşti, 1915. George Olăraşu era « inspector al poliţiei sociale » iar Constantin Riuleţ era reprezentantul scriitorilor în comisia de control a filmelor.

[21] *Ibidem*, p. 48.

[22] *Ibidem*, p. 23.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Codul penal‹. . . › [23]. Teama de a li se opri filmele după ce au făcut cheltuieli şi reclame pentru ele, de a îndura atîtea neplăceri ce ar duce după sine interzicerea filmului sau darea în judecată a întreprinzătorilor va avea, desigur, acelaşi efect ca şi cenzura. Pentru că, în definitiv, tot dînşii trebuie să exercite primul control ‹. . .› Din subiectele pe care le vor înainta, însoţite de cît mai multe deslușiri, comisiunii de control, se va vedea dacă filmul este moral sau nu — mai ales dacă rezumatul va fi făcut în mod obiectiv — şi membrii acestei comisiuni vor atrage luarea aminte a directorilor asupra celor îndoielnice, sau vor cere Prefecturii modificarea ori oprirea lor. Răii vor izbuti, poate, cîteodată, să scape de supt acest control, ce *se întemeiază mai mult pe încrederea ce au autorităţile în directori* ‹. . . › Actualul control este alcătuit în aşa fel încît să nu-i jignească; dimpotrivă li se face cinstea a li se acorda toată încrederea, baza controlului fiind *cuvîntul* întreprinzătorilor » [24].

Este evident, din chiar această prezentare extrem de prevenitoare pentru directori, că ordonanţa emisă după un an şi jumătate de pertractări era rodul unui compromis, care s-a dovedit destul de durabil dar pe care evoluţia ulterioară a sfîrşit prin a-l schimba într-o formă de coerciţiune mult mai drastică. Un fenomen analog cu acest compromis s-a petrecut şi în capitala filmului, la Hollywood, unde imediat după primul război mondial s-a constituit un organism de autocenzură cunoscut mai tîrziu sub numele de « organizaţia Hayes » [25]. El era datorat chiar iniţiativei producătorilor care, prin această creaţie, aú evitat instituirea unei cenzuri federale a filmelor despre care se vorbea încă din 1915 (deci exact în perioada în care aceeaşi problemă îşi căuta soluţia în toate ţările europene) şi care ar fi fost mult mai dăunătoare intereselor lor.

În alte ţări comisiile de cenzură instituite în preajma primului război mondial erau mult mai severe. În Italia legea din 25 iunie 1913 prevedea (ca şi în ordonanţa bucureşteană) că cererea de admitere a filmului trebuie să cuprindă descripţia amănunţită a subiectului, pe tablouri, titlurile şi subtitlurile, precum şi toate deslușirile din film în ordinea firească, în aşa fel ca totul să corespundă exact cu filmul ». Comisia vedea însă filmul « în întregime » înainte de a aplica o ştampilă de aprobare [26]. În Elveţia cenzura fusese instituită prin legea de la 5 mai 1914, care cuprindea 12 articole. « Prin art. 2 scenele criminale şi orice spectacole contrarii bunelor moravuri sau ordinei publice sînt interzise; prin art. 3 şcolarii nu pot asista decît la reprezentaţii anume pregătite pentru dînşii; iar prin art. 5 prefectul examinează filmele, afişele, programele, « scenariile » şi poate cere modificări sau chiar opri filmele » [27]. Legi analoage existau chiar mai de mult în Suedia (la 22 iunie 1911), Germania, Austria etc.

Ceea ce ordonanţa bucureşteană părea să cuprindă mai mult decît ele erau prevederi referitoare la controlul sălilor. În compensaţie cu relativa toleranţă obţinută pentru conţinutul filmelor, se adăugaseră măsuri pentru mai buna funcţionare a spectacolului însuşi. Astfel, conform broşurii amintite, se prevedea că « este oprit a vinde mai multe bilete decît numărul locurilor. Locurile vor fi numerotate şi orînduite pe staluri. La casă se va găsi planul localului. Vor exista pompe şi cişmele pentru incendiu. Locuri pentru personalul de serviciu al poliţiei. Sălile unde se vor da reprezentaţii serale vor fi curăţite şi dezinfectate în fiecare zi între orele 8—9 p.m. » [28]. Aproape tot ce există pînă azi.

Acest sumar tablou ne arată că aspectele nocive pentru societate ale violenţei şi ale erotismului de pe ecran au constituit un subiect de preocupare pentru cei care studiau modalităţile sociale ale fenomenului cinematografic, încă din primele etape ale evoluţiei filmului. În aceste prime etape ele au fost chiar un subiect major de discuţii, mult mai important decît problemele estetice ale filmului. Procesul de transformare a filmului într-un

[23] *Ibidem*, p. 23. Articolele la care se referă autorii sunau astfel: « Oricine va comite un ultragiu public în contra pudoarei se va pedepsi cu închisoare de la 3 luni pînă la 1 an şi cu amendă de la 26 pînă la 100 lei » (art. 262 c.p.) şi « Oricine va fi atentat la bunele moravuri, aţiţînd, favorizînd, sau înlesnind obişnuit desfrînarea sau corupţiunea tinerilor de ambele sexe mai mici de 21 de ani se va pedepsi cu închisoare de la 6 luni pînă la 2 ani şi cu amendă de la 100 pînă la 3 000 lei » (art. 268 c.p.).

[24] *Ibidem*, p. 24.

[25] Numele acestei organizaţii era « Motion Pictures Producers and Distributors Inc. », iar porecla îi venea de la numele lui Will H. Hayes, fost ministru de Finanţe şi important personaj politic căruia producătorii i-au propus postul de preşedinte al acestei asociaţii, pe care l-a ocupat cu autoritate de la 15 ianuarie 1922 timp de mai multe decenii (cf. Charles Ford, *Hollywood Story*, Paris, 1968, p. 136).

[26] G. Olăraşu, C. Riuleţ, *op. cit.*, p. 25.

[27] *Ibidem*,

[28] *Ibidem*, p. 23.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

produs de distracţie, industrializat şi comercializat, dădea naştere unor preocupări prioritare asupra organizării producţiei şi a difuzării, din punct de vedere al educaţiei şi al moralei publice, ceea ce trebuia să ducă, în cele din urmă, la soluţii coercitive.

Aceasta explică de ce în ajunul primului război mondial bibliografia cinematografică ne oferă deja un volum cu titlul *Zur Soziologie des Kino* (Contribuţii la sociologia cinematografului) [29], apărut în 1914 într-o foarte serioasă colecţie de studii consacrată sociologiei culturii, în care tomul III era constituit din acest studiu sociologic al fenomenului cinematografic, sub toate aspectele sale, probabil cel dintîi din lume. Lucrarea, cu subtitlul semnificativ « Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher » (Întreprinderile de cinematograf şi straturile sociale ale publicului lor), cuprinde două părţi, consacrate respectiv *producţiei* şi *publicului*.

Prima parte analizează, în primul său capitol, « Dezvoltarea » producţiei din punct de vedere al tehnicii, al subiectelor, al participării diferitelor ţări din lume la producţia cinematografică. Un al doilea capitol se ocupă de « Organizarea comercială » şi analizează activitatea studiourilor, a distribuţiei de filme, a sălilor de cinematograf şi chiar aspectele muzicii la cinema, lucru deosebit de interesant în epoca mutului etc. Al treilea capitol este consacrat « Produsului », adică filmului, şi se ocupă pe rînd de diferitele genuri de filme, de subiectele lor, de imagine, de actori etc. Discutarea, sub toate unghiurile, a acestor aspecte atît de diverse, e susţinută cu cifre şi statistici, cu anchete şi exemple. În sfîrşit, cel de al patrulea şi ultim capitol din această parte se intitulează « Cadrul legislativ » şi se ocupă mai ales de cenzura filmelor, problemă care apare astfel la dimensiunile sale europene, exact în epoca în care i-am regăsit ecourile în arhivele şi presa bucureşteană. Lucru interesant de semnalat, majoritatea referinţelor autorului este furnizată de acelaşi « Assessor Doktor Hellwig» ale cărui lucrări le-am regăsit şi în dosarele Prefecturii bucureştene, ceea ce îl confirmă ca o autoritate în această nouă materie [30].

Partea a doua, consacrată factorului « Public », este bazată în special pe rezultatele unei anchete sociologice întreprinsă printre spectatorii sălilor de cinema. Un prim capitol studiază « Raportul dintre sălile de cinematograf şi celelalte mijloace de distracţie » în vreme ce al doilea capitol — foarte dezvoltat — analizează aspectele factorului « Publicul de cinema ». Pe baza răspunsurilor date la un chestionar special întocmit se urmăreşte în special stabilirea unei relaţii între « Categoriile sociale şi preferinţele culturale şi distractive ». Paragrafe speciale se ocupă aci de fiecare dintre aceste categorii : « copiii — gusturile băieţilor — gusturile fetelor — tinerii lucrători — muncitorii — ţăranii — meşteşugarii — funcţionarii comerciali » etc.

Această simplă enunţare a structurii volumului, aşa cum se degajă din titlurile capitolelor, este suficientă pentru a sublinia seriozitatea cercetării sociologice întreprinse de autoare, care se bazează pe o metodologie riguros ştiinţifică, aplicată probabil pentru prima oară la subiectul *film* şi care dovedeşte importanţa pe care acesta îl dobîndise în ochii sociologilor, încă dintr-o epocă aproape primitivă a cinematografiei. Am spune chiar că multe din aspectele metodologice merită şi astăzi să fie luate în consideraţie de cine doreşte să realizeze o cercetare sociologică a fenomenului cinematografic contemporan.

Dacă în primii ani de avînt industrial al cinematografului preocupările exegeţilor filmului s-au îndreptat mai ales către valenţele sale educative şi către cercetarea influenţei sale asupra moralei publice, în anii de după primul război mondial s-a produs o diversificare şi o amplificare a cercetărilor privind raporturile dintre fenomenul cinematografic şi societatea în sînul căreia se dezvoltă. Ea s-a datorat apariţiei unei conştiinţe mai clare a implicaţiilor estetice ale cinematografului care a mărit numărul exegeţilor săi prin adeziunea unor personalităţi din domeniul esteticii şi al filozofiei culturii, ce s-au adăugat celor preocupaţi mai ales de aspectele etice, educative, sociologice.

[29] Emilie Altenloh, *Zur Soziologie des Kino, Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*, Jena, 1914.

[30] O notă din această lucrare (p. 40) citează numeroase contribuţii ale acestui autor în problema cenzurii şi notează că « numeroase decizii ministeriale şi ordonanţe de poliţie au fost luate în considerare de Assessor Doktor Hellwig, într-o viziune de ansamblu, în cartea sa *Rechtsquellen des öffentlichen Kinomatographenrechts* (Surse juridice ale dreptului public cinematografic), München-Gladbach, 1913. Se citează de asemenea (p. 41) cartea aceluiaşi autor *Schundfilms, ihr Wesen, ihre Gefahren und ihre Bekämpfung*, Halle a.S., 1911.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Vom aminti aci faptul semnificativ al apariţiei, în seria de conferinţe ţinute de Institutul social român condus de prof. D. Gusti, în 1928, sub titlul generic « Politica culturii », a unei conferinţe ţinute de Tudor Vianu despre *Cinematograf şi radiodifuziune în politica culturii* [31]. Cu o înaltă ţinută ştiinţifică, rolul cinematografului în societatea contemporană se întreţesea, în prezentarea lui Tudor Vianu, cu aspectele sale estetice. Cinematograful, deopotrivă fenomen estetic şi fenomen social, căpăta astfel un loc oficial în preocupările şcolii române de sociologie, care avusese în acelaşi timp meritul de a face din film, încă din 1925, un instrument de cunoaştere a realităţii în forme ştiinţifice. Pe de altă parte punerea în legătură a cinematografului şi a radioului sublinia evident, în aceeaşi conferinţă, procesul de încorporare progresivă a filmului printre mijloacele de comunicare de masă, care trebuia să ajungă mai tîrziu la conceptul de mass media.

Această evoluţie către puncte de vedere noi asupra relaţiei film — societate se datora în primul rînd progreselor calitative ale producţiei cinematografice din anii 1920—1928, « anii de aur » ai filmului mut, care impusese conceptul de valoare artistică în judecarea filmului. Deplasate de pe planul esteticii, imaginile de pe ecran nu mai puteau să fie considerate doar în raport cu ceea ce *prezentau*, ci mai ales cu ceea ce *semnificau*. Aspectul lor concret se dublase cu o valoare mai subtilă, se îmbogăţise prin metafore şi simboluri, devenise semn al unui nou limbaj artistic şi de aceea obliga la utilizarea unor criterii de apreciere mai nuanţate.

Dar atributele estetice, mărind forţa de impact a filmului, nu numai că nu îl scuteau de acuzaţiile de nocivitate, ci riscau să le intensifice. În orice caz erau făcute ca să complice problema şi procesele verbale ale comisiilor de cenzură a filmelor din ţara noastră păstrează încă ecoul unor memorabile controverse chiar între membrii acestor comisii, printre care se găseau critici şi artişti cunoscuţi, în legătură cu anumite filme — cum ar fi *Îngerul albastru* de Josef von Sternberg, care, interzis la început ca imoral, a sfîrşit prin a fi autorizat să ruleze pentru că valoarea sa de capodoperă a filmului se impusese fără discuţie. Chiar pe planul coerciţiunii, consideraţiile estetice ajunseseră astfel să determine o nuanţare a concepţiei despre raportul film — societate.

Perspective noi asupra sociologiei filmului fuseseră create şi de dezvoltarea prodigioasă pe plan mondial a industriei cinematografice, dar mai ales prin apariţia acelui produs caracteristic al industrializării filmului denumit « star-system ». Cultul vedetei, magnetismul stelelor ecranului, impus prin metode analoage cu cele utilizate în lansarea oricărui produs industrial, a făcut din ele exemplare excepţionale de umanitate, capabile să fascineze mase de milioane de spectatori în toate colţurile lumii, să lanseze nu numai mode vestimentare dar şi un anumit tip de frumuseţe — variabil de-a lungul anilor, după reputaţia cutărui sau cutărui actor — sau un anumit mod de comportare. Diferenţa dintre tipul de frumuseţe masculină al anilor '23, cînd Rudolf Valentino domnea pe ecran, şi tipul lui Gary Cooper, în epoca filmului sonor, sau — mai recent — cel al lui Belmondo, subliniază perfect această evoluţie, de-a lungul căreia filmul şi publicul său se influenţează reciproc, fiindcă ecranul oferă spectatorului ceea ce simte că acesta doreşte, iar spectatorul răspunde la această ofertă în măsura în care ea corespunde cu gusturile sale, uneori inconştiente.

Prin star-system impactul filmului căpăta şi aspecte psihologice, ce se adăugau celor estetice şi etice, şi se colora chiar cu o nuanţă metafizică, dacă putem să reluăm ideea, emisă acum patru decenii, a filmului considerat « Cartea de basme a omului de azi » [32]. Fiindcă în tipologia eroilor săi preferaţi spectatorul regăseşte o nouă proiecţie a eroilor din cărţile de basme ale copilăriei sale. Călăreţul din filmele de western este echivalentul modern al lui Făt Frumos, care în locul paloşului poartă în carîmbii cizmelor pistoale ce nu dau greş. Imaginile de pe ecran se proiectau astfel într-o lume de mituri, care le mărea şi mai mult puterea de sugestie [33].

Tocmai de aceea, capacitatea filmului de a influenţa ideile şi sentimentele individuale ale publicului (care provocase în epoca de început a filmului atîtea măsuri coercitive împotriva

[31] Inclusă în volumul colectiv, *Politica culturii*, Bucureşti, 1931.

[32] Cf. Ion I. Cantacuzino, *Uzina de basme*, Bucureşti, 1934. Un capitol al acestei cărţi se intitula de altfel « Sociologia cinematografului ».

[33] Poate că în această perspectivă autorul austriac Rudolf Oertel a dat unei voluminoase istorii a cinematografului, publicate în 1965 la Viena, subtitlul de « Geschichte einer Massensuggestion ».



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

conţinutului nociv al anumitor produse cinematografice) n-a întîrziat să fie întrebuinţată, la nevoie, pentru a influenţa opinia publică, pentru a impune indivizilor idei şi sentimente colective. Poate că putem vedea aci o formă îndepărtată şi evoluată a acelei « difuzări a cunoştinţelor » care, aşa cum am văzut, a fost una dintre valenţele atribuite cinematografului de către oamenii de ştiinţă, chiar de la începutul istoriei sale. Ea a luat un aspect social începînd cu primul război mondial, cînd cinematograful a fost pus pentru prima oară, cu bună ştiinţă şi cu succes, în serviciul propagandei politice. Se ştie că marii regizori americani, D.W. Griffith, Thomas H. Ince şi alţii au fost trimişi atunci în Europa pentru a lua vederi de pe front şi a le incorpora într-o serie de filme destinate să prepare opinia publică americană pentru intrarea în război a Statelor Unite alături de aliaţi. În acelaşi timp, ambele tabere au utilizat din abundenţă « actualităţile de război » pentru a influenţa moralul celor din « spatele frontului ». Chiar şi la noi în ţară, deşi condiţiile tehnice erau precare iar producţia cinematografică abia la început, s-a creat în timpul războiului din 1916—1918 un serviciu cinematografic al armatei, ale cărui realizări au devenit astăzi preţioase documente ale istoriei noastre.

Un asemenea exemplu era firesc să fie urmat şi după revenirea păcii. Cinematograful politic, la care se gîndea Lenin cînd afirma că pentru Soviete « cinematograful este arta cea mai importantă », şi-a cîştigat un loc de seamă în istoria artei filmului, fiindcă aceasta a fost revoluţionată de operele unui Eisenstein, Pudovkin sau Dziga Vertov, care în acelaşi timp aduceau prin ele o remarcabilă contribuţie la construirea unei noi societăţi. Este clipa de vîrf a relaţiei film—societate, cea în care se exprimă la cel mai înalt nivel de incandescenţă. Dar utilizarea filmului în asemenea scopuri n-a rămas un apanaj al cinematografului sovietic. Între 1915 şi 1919 se prezentau filme despre război, pentru a-l susţine. Chiar din 1919 *J'accuse*, de Abel Gance, deschide însă seria filmelor care denunţă absurditatea războiului şi caută să pună solidaritatea umană în serviciul păcii. El a fost urmat de alte opere remarcabile, de la *West Front 1918* de G.W. Pabst, la *Pe frontul de vest nimic nou* de Lewis Milestone sau *La grande illusion* de Jean Renoir. Unor asemenea opere le-au urmat mai tîrziu filmele hitleriste, care au avut partea lor de răspundere în condiţionarea opiniei publice şi în educarea unei întregi generaţii de tineri pentru acceptarea oarbă a ideologiei naziste. Un astfel de exemplu de utilizare a filmului ca mijloc de propagandă ni-l oferă şi rolul filmelor de gangsteri din epoca prohibiţiei, care au cîntărit greu în propaganda rooseveltiană pentru New Deal şi au adus o incontestabilă contribuţie succesului electoral al lui Franklin D. Roosevelt din 1932.

Iată deci diferenţa de perspective sociologice în raporturile dintre spectator şi film înainte de primul război mondial şi în perioada dintre cele două războaie. În epoca începuturilor sale, influenţa cinematografului era considerată în aspectele sale directe şi personale, asupra fiecărui individ, în timp ce între cele două războaie e vorba de o influenţă colectivă, asupra opiniei publice şi a societăţii în general. Această influenţă colectivă va fi şi un obiectiv primordial în timpul celui de-al doilea război mondial, în cursul căruia cinematograful a reluat rolul pe care-l jucase cu un sfert de veac înainte, dar cu o tehnică mai avansată şi cu un impact superior.

Ceea ce apropie şi ceea ce deosebeşte punctele de vedere sociologice asupra cinematografului, la 30 de ani distanţă, apare foarte clar atunci cînd comparăm studiul lui Emilie Altenloh, publicat în 1914 cu cartea semnată în 1944 de nu valoros cercetător englez al istoriei filmului, Roger Manvell [34]. Ca şi cel dintîi, cel de-al doilea studiu se compune din două părţi, ce corespund perfect cu diviziunile utilizate de Emilie Altenloh. Ea vorbea de « producţie » şi de « public », în timp ce Manvell îşi intitulează prima parte « Filmul ca formă nouă de artă » iar cea de-a doua « Influenţă asupra societăţii actuale ». Şi totuşi sînt diferenţe esenţiale în studiul produsului, care în 1914 era considerat mai ales din unghiul organizării industriale şi comerciale a producţiei şi a distribuţiei, în timp ce autorul din 1944 — aşa cum arată chiar titlul capitolului său — se ocupă de film mai ales din punct de vedere estetic. Diferenţele sînt însă mult mai mici în modul de a studia influenţa filmului asupra publicului, asupra « societăţii actuale », căci în acest capitol al cărţii lui Manvell apar paragrafe aproape identice cu cele care existau în cartea lui Altenloh: « Efectul cinema-

[34] Roger Manvell, *Film*, Londra, 1944.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tografului asupra adulţilor şi a tinerilor », « Comisiile de cenzură », « Ce oferă spectacolul » etc. Şi lucrarea din 1944 conţine un chestionar de utilizat pentru investigarea publicului de cinematograf, constituit din două « teste de inteligenţă », dar autorul nu ne prezintă şi rezultatele utilizării lui, aşa că nu se poate face o comparaţie între aspectele publicului din 1914 şi a celui din 1944. În orice caz, apropierea dintre cele două lucrări este semnificativă pentru permanenţa unei preocupări sociologice faţă de cinematograf şi atestă formarea în acest domeniu a unei tradiţii.

Toate aspectele cinematografului au fost profund modificate după cel de-al doilea război mondial şi pe bună dreptate istoricii de film consideră că anul 1945 marchează intrarea într-o nouă perioadă a acestei istorii. Iar dacă acest lucru e adevărat în ce priveşte estetica cinematografului, el trebuie să fie tot atît de adevărat şi în ce priveşte sociologia sa. Procesul dialectic de interdependenţă între film şi societate, care a marcat toată istoria cinematografiei, s-a manifestat şi mai puternic în cursul ultimilor 30 de ani, evoluînd spre filme care constituie un reflex direct al aspectelor sociale şi politice contemporane. Cinematograful modern răspunde dorinţei evidente a publicului de a regăsi pe ecran nu numai imaginea societăţii în care trăieşte, dar şi o judecată critică asupra acestei societăţi.

O lucrare recentă de sociologie cinematografică afirma pe bună dreptate: « Cinematograful este un revelator social. El ne permite, nouă spectatorilor, să descoperim în propria noastră realitate, în cea în care sîntem cufundaţi, linii de forţă încă invizibile, tendinţe implicite, pe care talentul realizatorului ne îngăduie să le prindem, să le adulmecăm uneori chiar înainte de a fi luat conştiinţă de ele. Este incontestabil, de pildă, că Godard a vrut încă din 1956 să dea o imagine a societăţii noastre bazîndu-se pe anumite caracteristici ce i se păreau evidente, chiar înainte ca sociologii, şi mai ales publicul, să aibă deplină conştiinţă de ele[35] ». Şi autoarea completa peisajul acestei noi tendinţe a cinematografului adăugînd la numele lui Godard pe cele ale lui Antonioni, Fellini, Resnais, Robbe Grillet, Bertolucci, Passolini, Forman, Reisz, Skolimovksi şi alţii, ca reprezentanţi ai acestui curent modern care pune în discuţie societatea din care fac parte « cîţiva dintre cei mai buni realizatori contemporani »[36].

Lucrarea aceasta propune, ca metodă de studiu sociologic al cinematografului de astăzi, metoda « numită structuralismul genetic, care a fost aplicată mai ales în sociologia literaturii. Este vorba de un efort pentru a înţelege opera cinematografică drept un univers cu propriile sale legi şi pentru a încerca să evidenţiezi coerenţa sa cu ajutorul conceptului de *structură semnificativă* »[37]. După cum se ştie, metoda structuralistă a fost utilizată, în ultimul timp, mai ales pentru a permite o înţelegere nouă a valorii estetice a filmului. Trebuie să ne mărturisim îndoiala — în discuţia căreia nu e locul să intrăm aci — asupra capacităţii analizei structuraliste de a adăuga lucruri esenţiale la înţelegerea frumuseţii şi valorii estetice a unui film, făcută cu mijloacele esteticii clasice. Dimpotrivă, utilizarea acestei metode ni se pare deplin justificată pentru a înţelege mai bine aspectele sociologice ale unei opere cinematografice, şi trebuie să fim de acord cu autoarea cînd afirmă că « apropierea sociologică de cinematograf, pînă acum puţin utilizată, ar merita <. . . > să fie încurajată, căci ea constituie un stimulent nu numai pentru înţelegerea cinematografului, dar şi pentru cea a societăţii, şi ar fi deosebit de interesant să ne aplecăm asupra istoriei cinematografului din această perspectivă aşa cum o facem în domeniul literaturii »[38].

Ni se pare de asemenea incontestabil că există încă, în sociologia cinematografului contemporan, aşa cum spune autoarea, « un enorm domeniu încă neexplorat, cel al receptării filmelor de către public, al transmiterii şi al înţelegerii lor, studiul transformărilor pe care le suferă, al problemelor de identificare şi de respingere, de implicaţie şi de distanţare etc. »[39].

[35] Annie Goldmann, *Cinéma et société moderne*, Paris, 1971, p. 30.

Regăsim aci, aplicată la film, ideea lui Francastel « arta este cea care explică, în parte, adevăratele resorturi ale societăţii ». (*Pictură şi Societate*, trad. rom. Bucureşti, 1970, p. 75).

[36] Cineaştii de azi merg atît de repede pe acest drum, încît ei consideră nu numai că cinematograful hollywoodian este « un cinematograf astăzi perimat », dar că şi Bergmann şi Fellini sînt « foarte demodaţi », singura formă valabilă de creaţie cinematografică contemporană fiind aşa-numitul « cinematograf direct ». Cf. Louis Marcorelles, *Eléments pour un nouveau cinéma*, publicat de UNESCO, 1970.

[37] Annie Goldmann, *op. cit.*, p. 35

[38] *Ibidem*, p. 36.

[39] Credem că rolul filmului ca revelator social a fost perfect dovedit, în cel mai oficial dintre cadre, de faptul că a 18-a sesiune a *Zilelor sănătăţii mintale*, organizate la 24 şi 25 noiembrie 1972 la sediul UNESCO de la Paris, a abordat, printre cele trei teme la ordinea de zi şi tema « Criza adultului », sub forma unei mese rotunde care a discutat, după prealabilă proiecţie, filmul lui Milos Forman *Taking off*.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Şi că există aici o interesantă invitaţie pentru anumite căi metodologice deosebit de interesante şi necesare în studiul filmului.

După cum se vede, felul în care sociologia contemporană încearcă să abordeze studiul filmului modern a evoluat profund, în raport cu însăşi evoluţia producţiei cinematografice. Chiar din 1950, cînd Cohen-Séat, după ce a lansat conceptul de « filmologie », a organizat la Sorbona primul congres de filmologie, se pusese problema necesităţii unui studiu ştiinţific al fenomenului cinematografic, în evoluţia sa modernă şi în toate implicaţiile sale estetice şi sociologice. Din nefericire, acel debut plin de brio s-a diluat cu timpul, deşi problematica sociologiei filmului continuă să fie obiect de discuţie în numeroase ţări.

Vom aminti, în acest sens, faptul că în cursul ultimilor ani cercetătorii cinematografului din ţările socialiste s-au întîlnit de cîteva ori în simpozioane de « sociologie a filmului », ţinute sub egida asociaţiilor de cineaşti din ţările respective, pentru a face schimburi de experienţă în acest domeniu. Prima dintre aceste reuniuni a avut loc în U.R.S.S. în 1969, cea de-a doua în 1970 în R.D.G. iar cea de-a treia în 1972 în Ungaria. Cei care au asistat la aceste reuniuni şi-au putut da seama de interesul problemelor ridicate şi de nevoia continuării unor asemenea cercetări. Dar au putut constata şi faptul că încercările lor în acest domeniu sînt încă prea sporadice. Şi acest lucru se poate spune despre toate ţările, fiindcă mai peste tot cercetarea se bazează pe o metodologie mai mult sau mai puţin personală şi improvizată iar nicăieri organizarea n-a atins o formă care să poată servi drept exemplu şi drept model.

Poate că una dintre încercările cele mai interesante din acest domeniu este cea pe care o continuă de peste 15 ani cercetătorii grupaţi în jurul Institutului « Agostino Gemelli » din Milano, care utilizează nu numai metodele clasice ale sociologiei, dar şi teste psiho-fiziologice de cercetare a influenţei impactului filmic asupra spectatorului [40]. Rezultatele lucrărilor acestui institut, publicate în « Revista internaţională de filmologie » — *IKON*, care a depăşit 20 de ani de existenţă, ca şi într-o serie de volume importante [41], constituie şi ele o sursă preţioasă de sugestii tematice pentru cercetări ulterioare de sociologie a cinematografului [42].

De aceea credem că această privire retrospectivă este un stimulent pentru acţiunile viitoare în acest domeniu. Sociologia cinematografului beneficiază, după cum am văzut, de o tradiţie foarte veche, ce coincide aproape cu începuturile cinematografiei. Ea a străbătut forme diverse, care coincid cu evoluţia însăşi a fenomenului cinematografic mondial. Tocmai de aceea ea trebuie continuată, într-o modalitate nouă de abordare a problemei. Şi aci, istoria ne serveşte drept imbold şi drept îndreptar pentru acţiunile noastre viitoare.

Însăşi complexitatea fenomenului cinematografic impune, credem, o modalitate de cercetare pluridisciplinară, bazată pe colaborarea cercetătorilor din domeniul filozofiei, al sociologiei, al psiho-fiziologiei şi al istoriei artei, cu organismele cinematografice competente în cunoaşterea dezvoltării şi formelor spectacolului şi producţiei. Îndreptînd studiile româneşti în acest domeniu spre stabilirea unei metodologii proprii, care ar putea constitui o contribuţie originală românească în acest domeniu cu forme încă incerte, cinematografia noastră ar putea să obţină, în acelaşi timp, şi rezultate utile pentru a înţelege mai bine ceea ce publicul aşteaptă să vadă şi să înţeleagă din operele pe care i le oferim pe ecran, şi ceea ce creatorii ar trebui să-i ofere.

Cît priveşte metodologia acestei cercetări pluridisciplinare, poate că incursiunea istorică pe care am făcut-o aci, ca o pledoarie implicită pentru o cercetare sociologică actuală, să ne fie utilă şi în stabilirea celor mai bune căi de anchetare a raportului public — film. Ceea ce era valabil în 1914 şi în 1944 are toate şansele să rămînă valabil şi în 1974, şi nu este inutil să privim înapoi cu interes, receptivi la ceea ce poate fi preluat din experienţa trecutului

[40] Institutul se numeşte « Pentru studiul experimental al problemelor sociale ale informaţiei vizuale », ceea ce exprimă foarte bine atît scopul său cît şi mijloacele sale de lucru.

[41] Iată cîteva subiecte tratate în paginile numeroaselor tomuri semestriale apărute pînă azi şi care dovedesc dorinţa de a găsi un sprijin ştiinţific şi experimental pentru cercetările dintr-un domeniu atît de delicat: « Crimă şi violenţă în programele de televiziune. Efectele lor asupra copiilor şi adolescenţilor » (nr. 44); « Filmul ca element în dinamica agresivităţii » (nr. 46); « Cercetări asupra participării emotive a copiilor la teste filmice » (nr. 49); « Cercetarea encefalografică în filmologie » (nr. 50)

[42] O sursă utilă de orientare o constituie şi activitatea lui « Istituto italiano per il film di documentazione sociale », de la Florenţa, care a organizat în decembrie 1971 un colocviu pe tema « Evoluţia filmului de documentare socială şi contribuţia sa la cunoaşterea aspectelor condiţiei umane ».



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pentru investigaţia sociologică a fenomenului cinematografic românesc contemporan. Metodologia acestei investigaţii credem că ar trebui să aibă în vedere: studierea sălilor, studierea gustului public, problema repertoriului, cercetarea relaţiei dintre cinecluburi şi cultura cinematografică.

Problema gustului este de fapt problema genurilor prioritare şi cea a temelor preferate de către public, în care trebuie să discernem lipsurile pe care le doreşte împlinite publicul, dar şi lipsurile ce trebuie împlinite pentru realizarea unei cît mai complete valorificări culturale a peisajului nostru cinematografic. Problema repertoriului străin ce rulează pe ecranele noastre se referă şi la proporţia de filme bune, de capodopere, de erori de alegere şi de filme digestive, dar şi la raportul echilibrat între produsele diverselor ţări, şi la raportul echilibrat dintre genuri, şi la prezenţa noutăţilor semnificative pentru mersul înainte al limbajului cinematografic. Fiindcă repertoriul acesta nu este numai un factor de cultură, artistică şi cetăţenească a publicului, el este şi un factor de informare al creatorilor — prezenţi sau viitori — şi al profesioniştilor cinematografiei noastre, ceea ce măreşte şi mai mult complexitatea acestui aspect. Iar dacă această problemă a repertoriului este şi o problemă de cultură cinematografică a publicului în general, este cert că o cercetare a ceea ce se realizează în materie de cultură cinematografică în cinecluburi este şi ea necesară, fiindcă nu e lipsit de interes să investigăm dacă aderenţii acestora sînt în adevăr mai receptivi la frumosul cinematografic decît spectatorul standard, dacă frecventarea cineclubului nu este numai satisfacerea unei posibilităţi de acces la profesionalitate. După cum în acest domeniu al culturii filmice este relevantă cercetarea diferenţei de reacţii în diversele straturi ale spectatorilor, la diverse nivele de cultură generală, aşa cum încercau şi sociologii de acum 60 de ani.

Toată această investigare a publicului este desigur utilă şi pentru orientarea creatorilor, şi pentru cea a criticilor şi a producătorilor. Dar nu mai puţin utilă rămîne şi problema situaţiei sălilor de cinematograf; ca număr total, în raport cu alte ţări, în raport cu trecutul şi cu coeficientul de progres al altor forme de artă; ca dispoziţie pe teritoriul ţării şi pe teritoriul marilor oraşe, ca aspect al calităţii tehnice a prezentării filmelor, ca profilare, şi în raport cu nevoile de amortizare a cheltuielilor de producţie. Fiindcă o asemenea investigare poate da răspuns la multe probleme ridicate de marele efort făcut în anii socialismului de către statul nostru pentru sprijinirea cinematografiei, efort la nivelul căruia trebuie să se ridice şi rezultatele muncii tuturor celor care sînt chemaţi să se dedice cu pasiune filmului românesc.

## POUR UNE RECHERCHE SOCIOLOGIQUE DU PHÉNOMÈNE CINÉMATOGRAPHIQUE ROUMAIN


*Résumé*

L'article plaide pour la nécessité d'un abord sociologique du cinéma en general, et du cinéma roumain en particulier. A cette fin il commence par un aperçu de l'évolution — aussi bien sur le plan mondial qu'en Roumanie — des préoccupations sociologiques concernant le phénomène cinématographique. Car une sociologie du cinéma suppose l'étude de tous les éléments du phénomène cinématographique : le film — en tant que produit industriel mais aussi en tant qu'expression artistique —, les moyens de diffusion de ce produit — salles, télévision, publicité, etc. —, et les aspects de sa réception par le public, de son impact psychologique et moral sur le spectateur. Au cours de l'histoire du cinéma, les études sur sa présence dans la société ont donné la priorité, tour à tour, à l'un ou à l'autre de ces aspects complexes du rapport film—société. Au début, à l'époque de l'essor industriel du cinéma, on s'est préoccupé de ses capacités éducatives ou, par contre, de son influence démoralisatrice, et les éléments coercitifs furent les premiers à s'imposer. Entre les deux guerres, le cinéma devint un élément de suggestion de masse. Enfin, depuis 1945, il tend à s'affirmer comme un moyen d'investigation directe de la psychologie humaine et de la réalité sociale, ce qui donne des objectifs nouveaux à toute recherche sociologique le concernant. C'est à la lumière de ces données historiques que l'article esquisse un programme méthodologique pour l'étude sociologique du cinéma roumain contemporain.




https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

# FILMELE ROMÂNEŞTI DE RĂZBOI, TREPTE ALE UNEI EVOLUŢII SPECIFICE GENULUI (II)

de MANUELA GHEORGHIU

În cadrul ansamblului producţiei naţionale, un loc însemnat îl ocupă filmele referitoare la *climatul* anilor de război 1941—1944. Interesul marcat al regizorilor noştri pentru acea epocă frămîntată se explică în primul rînd prin faptul că ea a coincis temporal cu unul din momentele cheie ale destinului poporului român şi anume pregătirea şi declanşarea insurecţiei naţionale, antifasciste armate de la 23 August 1944.

Această particularitate istorică explică dealtfel o altă caracteristică esenţială a filmelor româneşti: contrar aşteptărilor, epopeea nu este rezervată operelor care evocă direct războiul, ci celor care îl prezintă indirect, ca fundal al unor alte evenimente. Astfel, dacă, aşa cum arătam mai sus, încleştarea frontului e descrisă pe un ton moderat, în schimb activitatea din umbră a forţelor antifasciste pregătind febril evenimentele de la 23 August, ni se înfăţişează într-o perspectivă grandioasă. Prin comparaţie cu traiectoria evolutivă a genului, înregistrată în cadrul altor cinematografii şi în special în cele occidentale, faptul poate părea paradoxal. Dar numai la prima vedere. Chiar dacă am face abstracţie de semnificaţiile naţionale şi patriotice ale insurecţiei, trebuie să admitem că este mult mai logic şi mai moral ca acordurile măreţe ale frescei să glorifice un episod de metamorfoză şi făurire socială, forjă a vremurilor viitoare, decît să exalte tragedia distrugerii.

Iată deci cum coerenţa tradiţiilor umaniste ale cinematografiei noastre a impus, o dată mai mult, singurul punct de vedere într-adevăr echitabil şi realist.

Ansamblul condiţiilor deosebit de complexe în care a avut loc trecerea explozivă a destinului ţării noastre de pe o traiectorie social-politică pe o alta, a constituit de bună seamă, pentru cinematograful românesc o sursă nesecată de inspiraţie şi creaţie, ca şi posibilitatea de a-şi îndeplini vocaţia patriotică. Aşa cum arată Florian Potra, « mai mult de o treime din realizările Studiourilor Bucureşti au fost consacrate lui 23 August 1944. Cronica cinematografică a Rezistenţei şi a Insurecţiei continuă să ofere un amplu teritoriu de investigaţie » [16]. Considerate global, opere ca *Valurile Dunării*, *Procesul alb*, *Serata*, *Străinul* etc., propun un tablou sintetic al mersului naţiunii noastre, luminează cauzalităţile procesului istoric şi sensurile profunde ale evenimentelor şi experienţelor colective, prefăcînd reconstituirea într-un act de meditaţie, într-un act de omagiu lucid. Pagina bogată în sensuri, înscrisă în istoria poporului nostru de lupta şi jertfa comuniştilor a oferit cineaştilor noştri un pasionant cîmp de investigaţie. Eroismul şi abnegaţia luptătorilor, cristalizarea conştiinţei revoluţionare, împletirea destinului individual cu destinul simfonic al naţiunii, patosul actelor revoluţionare, înfrîngerea vechilor mentalităţi şi împămîntenirea unei noi axiologii morale, reprezintă tot atîtea subiecte de inspiraţie.

În faţa unei teme de o asemenea amploare, în descrierea unui univers aflat în stare de alertă şi a unei umanităţi care trăia, la propriu şi la figurat botezul focului, regizorii au

[16] Florian Potra, *Experienţă şi speranţă*, Bucureşti, 1968, p. 54.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

simţit în mod firesc nevoia să apeleze la elemente împrumutate din registrul unor genuri diferite, combinînd filmul de rezistenţă cu cel de aventuri *(Vara romantică)*, filmul psihologic cu cel de război *(Valurile Dunării)*, filmul poliţist cu cel politic *(Procesul alb)*, ş.a.m.d., ceea ce pe de o parte a asigurat diversitatea stilistică a operelor din ciclul Eliberării, iar pe de alta le-a ferit de primejdia unei unilateralizări a perspectivei istorice.

În linii mari însă, filmele închinate pregătirii şi declanşării actului de la 23 August 1944 pot fi grupate în trei categorii:

1) filme epice — de evocare a unor momente din înfruntarea crucială dintre forţele patriotice şi trupele fasciste;

2) filme frescă — care conturează tabloul social-politic general al epocii;

3) filme psihologice — despre Rezistenţă.

Un caz cu totul aparte îl reprezintă *Valurile Dunării*, operă tulburătoare, de largă respiraţie umanistă, deopotrivă epică şi politică, în care realismul aproape documentar al imaginilor de ansamblu fuzionează discret cu intenţiile simbolice şi cizelarea stilistică a detaliilor. Realizat în 1959, de către regizorul Liviu Ciulei, după un scenariu al scriitorilor Francisc Munteanu şi Titus Popovici, *Valurile Dunării* aducea pentru prima oară pe ecranele noastre, respectîndu-se adevărul istoric, un episod al insurecţiei patriotice, eliberatoare, din 1944. Cu un patos şi o vigoare a expresiei cinematografice, încă neegalate pînă astăzi, filmul integra organic, în cadrul general al unei ample fresce istorice, un moment particular din activitatea de pregătire a insurecţiei, urmărind în acelaşi timp repercusiunile avute de aceasta asupra psihologiei personajelor implicate. De fapt, destinul celor trei figuri centrale sintetiza admirabil procesul luării de conştiinţă, petrecut la nivel naţional. Ideea de a plasa acţiunea pe un şlep care urcă apele tulburi ale Dunării a fost deosebit de fericită, mai ales pentru că a facilitat mult construcţia scenariului, dînd fluenţă şi varietate naraţiunii. Ea poate fi interpretată însă şi ca metaforă, în sine, a unui destin dinamic, în permanentă prefacere. Din această perspectivă, undele presărate cu mine ale bătrînului fluviu ne apar « ca un misterios receptacol de evenimente istorice »[17], iar cursa cu şlepul a cîrmaciului Mihai şi a tinerei sale soţii Ana, capătă dimensiunile unei dramatice ascensiuni spre acele zone superioare ale conştiinţei unde egoismul şi spiritul de conservare se subordonează imperativelor morale ale unui ideal, fie el politic sau numai moral.

Şi în *Valurile Dunării*, războiul este mai curînd un fundal, elementul exterior care accelerează traiectoria spirituală a indivizilor, chiar şi atunci cînd ei vor să rămînă în afara tensiunilor politice. Căsătoriţi în plin război, într-un gest de sfidare aproape provocatoare a acestuia, Mihai şi Ana vor fi totuşi obligaţi să treacă de la indiferenţă la luciditate şi de aici la acţiune, asumîndu-şi toate riscurile implicate de saltul de la experienţa personală la marea experienţă istorică.

Totuşi, chiar şi într-un film de o asemenea factură, în care ultima conflagraţie mondială este doar cadrul unor evenimente constructive, un simplu fundal, un pretext al discursului său cinematografic, Liviu Ciulei a ştiut să marcheze poziţia lui faţă de război ca forţă destructivă. A făcut-o în treacăt, dar într-un mod atît de expresiv, încît să nu existe îndoială: episodul cu copilul găsit printre rămăşiţele arzînde ale unui şlep, se înscrie, ca un dureros memento, printre secvenţele memorabile ale filmului.

Pornind de la premise excelente (un scenariu solid, semnat de aceiaşi autori ai *Valurilor Dunării)*, filmul *Furtuna* nu a izbutit însă să depăşească limitele unui modest film epic, am putea spune chiar de aventuri. În descrierea acţiunii organizate, într-un mic orăşel din Transilvania, de către un grup de comunişti din rezistenţă, însărcinaţi să bareze calea unei unităţi germane în retragere, regizorul s-a lăsat furat exclusiv de latura descriptivă, fără a avea suficient suflu epic. În aceeaşi situaţie se află dealtfel *Soldaţi fără uniformă* (1960), în care Francisc Munteanu, evocînd eliberarea Transilvaniei de sub ocupaţia trupelor hitleriste, a intenţionat să înfăţişeze curajul oamenilor simpli, neclintiţi în faţa închiziţiei moderne a maşinii de război germane. În ciuda unor certe calităţi, filmul rămînea însă tributar lipsei de experienţă a autorului, aflat la debutul în regia de film.

[17] Liviu Ciulei, *Interviu*, în *Cinema*, 1964, nr. 8.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În categoria peliculelor-frescă, dedicate Insurecției, se înscriu, în ordine cronologică, *Străinul* (1964), *Procesul alb* (1966) și *Serata* (1971), filme deosebit de ambițioase, atît din punct de vedere al discursului conținut cît și al formei cinematografice adoptate pentru a-l exprima. La confluența istoriei cu cronica, ele nu urmăresc o simplă reconstituire a unor momente bine cunoscute ci ne propun în primul rînd un vast tablou politic, social și moral al epocii respective. Sînt în primul rînd filme de climat, care analizează concomitent procesul de descompunere al unor anumite clase sociale, prăbușirea sistemului de valori al acestora și procesul de afirmare al unei conștiințe de tip nou. În *Străinul*, regizorul Mihai Iacob, căruia scenariul lui Titus Popovici i-a oferit o generoasă partitură, urmărește cu subtilitate deteriorarea lentă a unui univers, aflat deja în derivă, în mijlocul căruia un suflet cinstit și curat nu se poate simți decît străin. Dar străin în alt sens decît « Străinul » lui Camus. În cazul de față, incomunicabilitatea dintre personajul principal, Andrei Sabin, și grupul lui de pînă mai ieri nu este o problemă de natură existențială, ci de opțiune morală. Comunicarea este exclusă din cauza prăbușirii sistemului comun de valori și referințe, fără de care nu se poate ajunge la dialog, din lipsa de limbaj comun. În filmul *Străinul*, momentul premergător Insurecției apare ca un fel de test crucial pentru viabilitatea morală a diferitelor grupări sociale, pentru integrarea lor în viitorul aflat încă în germene. Numărul personajelor fiind destul de mare, autorii s-au văzut nevoiți, desigur, să apeleze la o structură simfonică, respectînd însă limitele clasice ale genului.

În schimb, în *Procesul alb*, regizorul Iulian Mihu nu a ezitat să pulverizeze regulile narațiunii tradiționale recompunînd epoca lui August 1944 din mozaicul de amintiri disparate ale participanților la evenimentele respective. Ancheta care încearcă să descopere adevărul despre moartea unui comunist, asasinat în ceasurile de flacără ale lui 23 August, nu este decît un pretext pentru recrearea, într-o viziune caleidoscopică, a atmosferei febrile a acelui timp eroic. Filmul rămîne important mai cu seamă pentru a fi dovedit că experimentul cinematografic își poate avea locul în orișice sferă tematică și că rezonanțele contemporane ale unui eveniment istoric, oricît de important ar fi el, se obțin mai degrabă prin intermediul unor formule filmice îndrăznețe și vii decît prin cel al unor șabloane înghețate și solemne (Fapt confirmat de curînd în chip strălucit de *Puterea și Adevărul*, unde, dealtfel, primele zece minute erau dedicate momentului Insurecției).

Tot un film ambițios din punct de vedere regizoral este și *Serata*, semnat de Malvina Urșianu, a cărei intenție declarată a fost să facă « portretul unui anumit moment istoric », cînd o întreagă perioadă a luat brusc sfîrșit, ca o explozie. Ca și *Străinul* sau *Procesul alb*, *Serata* este un studiu, o tentativă de analiză caracterologică, în care reprezentanți ai unor diferite medii sociale sînt confruntați cu o crucială întrebare istorică. Spre deosebire însă de primele două filme, a căror acțiune se țesea din nenumărate fire, abil conduse de-a lungul unei perioade de timp relativ mari, în *Serata* evenimentele sînt circumscrise într-un cadru spațial și temporal limitat, într-un univers închis, unde bubuitul războiului răsună surd, dar amenințător. Este fără îndoială o frescă, dar în primul rînd o frescă morală ce încearcă să epuizeze dramatic întreaga galerie de personaje înfățișate.

Această vocație psihologică a filmului românesc despre Insurecție și a filmului de război în general, o regăsim și în operele dedicate mișcării de Rezistență, eroismului celor care, în condițiile precare ale ilegalității, au pregătit și netezit calea spre victorie. Războiul din umbră purtat împotriva ocupanților germani și a autorităților fasciste de către o serie de oameni, rămași cel mai adesea în anonimatul jertfei lor, a fost evocat într-o serie de filme ca *La patru pași de infinit* și *Cerul începe la etajul III* (de Francisc Munteanu, 1967), *Străzile au amintiri* (de Manole Marcus, 1961) sau *Vară romantică* (de Sinisa Ivetici, 1961) (Desigur că în categoria filmelor despre Rezistență se înscrie și *Duminică la ora 6*, al lui Lucian Pintilie (1968), dar, întrucît acțiunea lui se petrece înainte de declanșarea războiului, nu-l putem include în cadrul analizei noastre).

Prin definiție, filmele de Rezistență ne prezintă personaje pe care războiul le-a obligat să opteze între condiția umană a unei alienări acceptate sau a unei libertăți de cucerit, personaje care în vîrtejul acțiunilor ilegale descoperă, în adîncul ființei lor, existența nebănuită a unor înalte valori morale. Cinematograful omagiază asfel permanența umanismului, în ciuda condițiilor de adversitate ale unui timp fără lege cum este războiul. Cum obișnuiește



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

să spună Malraux, « poate că una dintre menirile artei este să le arate oamenilor propria lor măreţie pe care o ignoră » [18].

Nu putem să nu remarcăm că, şi în cazul acestei tematici, filmele româneşti marchează o netă preferinţă pentru o prezentare intimistă, mişcarea de rezistenţă fiind privită mai degrabă prin prisma ecoului pe care îl trezeşte ea în conştiinţa civililor, implicaţi printr-un capriciu al soartei în fluxul tumultuos al istoriei, decît prin descrierea propriu-zisă a unor acţiuni cu caracter epic. Nu încape îndoială că cel mai interesant film rămîne, şi astăzi încă, *La patru paşi de infinit* (1964) a cărui secvenţă finală reprezintă unul din momentele memorabile ale cinematografului românesc. Poate că forţa emoţională a acelor imagini în care, în faţa cadavrului iubitului său, o tînără fată începe să numere rar, aşa cum o învăţase el să facă în timpul bombardamentelor, ca să-şi învingă spaima, se datorează faptului că pot fi interpretate, în acelaşi timp, din mai multe puncte de vedere. Pe de o parte, în urma tragicei experienţe trăite, tînăra eroină intră în rîndul adulţilor cu preţul suferinţei căpătînd totodată conştiinţa limpede a unor realităţi politice în care este de presupus că se va angrena activ. Pe de altă parte însă, stop-cadrul final, pe ultimul ei strigăt sfîşietor, este un tulburător protest împotriva « vremurilor care şi-au ieşit din ţîţîni », cum ar spune Shakespeare, a războiului care zdrobeşte brutal fericirea indivizilor, încălcînd legile firii. În acest film, Francisc Munteanu a ştiut să reziste tentaţiei de a prezenta Rezistenţa ca pe o aventură palpitantă, ca pe un joc al oamenilor mari, preferînd o acţiune simplă şi sobră, care să-i permită sondarea în profunzime a universului psihologic al personajelor sale şi condamnarea, în numele unui crez umanist, a războiului în sine.

Preferinţa pentru investigarea zonelor morale rămîne dealtfel una dintre constantele filmelor româneşti de război, poate şi pentru că un asemenea gen de abordare oferă avantajul unei viziuni complexe a subiectului prezentat, iar o operă al cărui accent cade pe investigaţia psihologică cedează mai greu tentaţiei de a exploata latura spectaculoasă a războiului.

Nu întîmplător, o serie de filme româneşti apelează la o imagine de gradul doi a războiului, descriind consecinţele acestuia în existenţa civililor aflaţi în spatele frontului, felul în care incidenţa întîmplătoare a maşinii de război cu traiectoria calmă a destinului celor rămaşi la vatră, declanşează tragedia.

În *Atunci i-am condamnat pe toţi la moarte* (de Sergiu Nicolaescu — 1972), *Pădurea pierdută* (de Andrei Blaier — 1972) sau *Doi bărbaţi pentru o moarte* (de Gheorghe Nagy — 1970), personajele principale, confruntate pe neaşteptate cu o situaţie limită, trăiesc o bruscă metamorfoză morală. S-ar putea obiecta că o evoluţie psihologică similară ne descriau şi filmele de evocare a Insurecţiei sau Rezistenţei antifasciste. Numai că, pe cîtă vreme acolo trecerea de la o mentalitate neutră la angajarea activă era motivată în primul rînd prin influenţa şi exemplul direct al comuniştilor, în cazul de faţă, luarea de conştiinţă a eroilor este determinată exclusiv de resorturi morale interioare. Războiul devine o piatră de încercare a valorilor fundamentale, un dramatic prilej de opţiune existenţială. Exemplară în acest sens este secvenţa cinei din *Atunci i-am condamnat pe toţi la moarte*, în care notabilităţile locale încearcă să-l convingă pe Ipu, prostul satului, să ia asupra lui responsabilitatea uciderii unui soldat neamţ, cu alte cuvinte să se jertfească pentru a le salva lor vieţile. Într-o atmosferă crispată, înăbuşitoare, măştile făţărniciei cad, rînd pe rînd, şi îndărătul lor descoperim o lume meschină, de o avariţie hulpavă, jalnică în nemernicia ei. Aşadar, în filmul lui Sergiu Nicolaescu, războiul ca situaţie limită scoate la iveală putreziciunea morală a unei lumi ce se agaţă cu deznădejde de viaţă, deşi mersul istoriei a condamnat-o deja la moarte.

În schimb, în *Doi bărbaţi pentru o moarte* şi în *Pădurea pierdută*, intruziunea brutală a războiului în viaţa personajelor le prilejuieşte dimpotrivă afirmarea unor resurse sufleteşti pînă atunci poate nebănuite. Simion, romanticul tîlhar al bălţilor din *Pădurea pierdută* şi Blajinul Demeter din *Doi bărbaţi pentru o moarte* au revelaţia propriei lor dimensiuni spirituale, care îi plasează într-o poziţie de indiscutabilă superioritate faţă de inamic şi de uneltele acestuia, ceea ce explică seninătatea cu care acceptă sacrificiul. Mai mult în cazul

[18] André Malraux, *Le Temps du mépris*, Paris, 1935, p. 9.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

personajului Demeter și mai puțin în cel al lui Simion, al cărui gest este totuși un gest de disperată răzbunare, traiectoria existențială a celor doi eroi ilustrează parcă celebrele cuvinte ale lui Saint-Just, spiritul pur al Revoluției franceze: « Dispreţuiesc pulberea din care sînt alcătuit și care vă vorbeşte; ea va putea fi persecutată și ucisă ! Dar desfid să mi se smulgă această existenţă independentă, pe care mi-am cucerit-o de-a lungul secolelor și prin ceruri! »[19].

Totodată însă, aceste filme, care, ca și cele inspirate din Insurecţie sau Rezistenţă, sînt de fapt pseudofilme de război, din moment ce locul de desfășurare a acţiunii propriu-zise nu este linia întîia a frontului, exprimă un mesaj pacifist, în sensul că evidenţiază de pe poziţii umanitare nedreapta și absurda dimensiune pe care o introduce războiul în existenţa oamenilor, secerînd orbeşte vieţi nevinovate (copilul și Lia în *Pădurea pierdută*, Demeter și Costin în *Doi bărbaţi pentru o moarte)*.

În principiu, ele exprimă fără îndoială o condamnare a războiului, dar o fac prin intermediul unor victorii: victoria omului asupra lui însuși; victoria umanismului și libertăţii spirituale asupra opresiunii morale și a bestialităţii. Dealtminteri acesta este și principalul reproș făcut în general filmelor de război, încă din 1930, de la *Pe frontul de vest nimic nou* al lui Millestone: faptul că evidenţiază mai cu seamă latura pozitivă a războiului, văzut ca un prilej de afirmare a curajului, camaraderiei, spiritului de sacrificiu etc., într-un cuvînt a marilor virtuţi nobile ale omului. De-abia în ultimii ani ambiguitatea profundă a filmelor de război a putut fi evitată prin adoptarea unei poziţii critice, de demitizare. Filmele de război au încetat să mai fie povestea unei victorii, pentru a deveni povestea unui eşec și au luat în discuţie toate noţiunile sacre de odinioară, începînd cu sentimentul datoriei.

Printr-o semnificativă coincidenţă, cele mai bune filme româneşti de război (în strictul sens al termenului) sînt tocmai acelea care atacă cu virulenţă milenara instituţie a armelor: *Viaţa nu iartă* (de Mihu Iulian și Manole Marcus — 1957), *Pădurea spînzuraţilor* (de Liviu Ciulei, 1964) și *Prea mic pentru un război atît de mare* (de Radu Gabrea — 1970). În ansamblul producţiei naţionale, ele se disting deopotrivă prin vehemenţa și luciditatea amară a viziunii lor și prin rafinamentul limbajului cinematografic utilizat în descrierea luptei disperate dar inutile a eroilor care se zbat, prinși în angrenajul implacabil al unui univers dirijat de principii oarbe. Fie că se referă la cel dintîi război mondial (ca în cazul primelor două titluri citate), sau evocă episoade din cel de-al doilea (filmul lui Radu Gabrea) lor le este comună aceeași vocaţie tragică, aceeași intenţie violent polemică. Departe de a ne oferi o imagine reconfortantă a patriotismului, curajului sau eroismului, ele ne descriu în tonuri sumbre un univers mocirlos în care absurdul este ridicat la proporţii cosmice.

« În război fiecare este liber și totuși zarurile sînt aruncate » [20], spunea Sartre. Eforturile individului de a-și păstra integritatea morală, opţiunea lui existenţială sînt inutile din moment ce nu pot înfrînge destinul materializat sub forma unui glonţ, sau a unei spînzurători. Această dramatică ipostază a condiţiei umane își găseşte o expresie deosebit de elocventă în filmele lui Iulian Mihu și Manole Marcus, Liviu Ciulei și Radu Gabrea.

Inspirat din schiţele lui Alexandru Sahia — *Moartea tînărului cu termen redus*, *Întoarcerea tatei din război* și *În cîmpia de sînge a Mărăşeştilor* — *Viaţa nu iartă* a marcat un moment deosebit de important în evoluţia cinematografiei române (deși la data apariţiei lui nu a fost apreciat la justa sa valoare). El propunea o perspectivă contemporană asupra primului război mondial, prin intermediul unei structuri narative extrem de îndrăzneţe. În 1958, deci cu doi ani înainte de apariţia filmului *Hirochima mon amour* al lui Alain Resnais, care avea să revoluţioneze limbajul cinematografului european, lansînd totodată moda noilor valuri, Iulian Mihu și Manole Marcus renunţau la tipul clasic de naraţiune, fragmentînd unitatea temporală după principiul fluxului memoriei. Prin intermediul acestei structuri discontinue, filmul lor prezenta simultan confruntarea cu războiul a două generaţii. Amintirile fiului se amestecau cu amintirile tatălui, astfel încît la un moment dat se ajungea chiar la un

[19] Saint-Just, *L'Esprit de la révolution*, Paris, 1963, p. 89.

[20] Jean-Paul Sartre, *Panorama des idées contemporaines*, Paris, 1968, p. 227.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

flash-back de gradul al treilea: eroul își amintește că își amintea că își amintea. Dincolo de aceste remarcabile valențe stilistice, *Viața nu iartă* se impune însă ca un film zguduitor prin forța de convingere și sinceritatea protestului sau umanist.

În *Pădurea spînzuraților*, personajul principal, Apostol Bologa trăiește drama atroce a unui om pe care împrejurările și legile oarbe ale războiului îl silesc să lupte împotriva propriilor săi compatrioți. Avem de-a face, deci, cu o situație limită prin excelență, ilustrativă parcă pentru cuvintele lui Camus: « absurdul este rațiunea lucidă care își constată limitele »[21]; « el nu capătă sens decît în măsura în care îl acceptăm »[22]. Dezertarea lui Bologa este tocmai o asemenea încercare de refuz, o tentativă de înfrîngere a destinului impus brutal din afară și eșecul ei nu face decît să accentueze absurditatea condiției umane în război. Dintre multele secvențe metaforice ale filmului lui Liviu Ciulei (a cărui valoare internațională a fost recunoscută prin premiul de regie obținut la Festivalul de la Cannes) vom cita numai două, pentru mesajul lor antirăzboinic deosebit de elocvent.

Prima ni-i înfățișează pe țăranii care, sfidînd războiul, au ieșit să-și are țarina « pe zonă ». Pe neașteptate, pașnicul tablou idilic se transformă într-o viziune de infern. Sub cerul plumburiu, artileria deschide focul asupra lor. Printre trîmbele de pămînt ridicate de ploaia de obuze, ei continuă totuși să oficieze ritualul ancestral al aratului, simbol al pîinii, al păcii și al vieții.

Cea de-a doua secvență, a cinei dinaintea execuției, consumată în tăcere, ca o adevărată slujbă religioasă, încheie printr-o tulburătoare metaforă acest film dens, meditație gravă despre imposibilitatea gesturilor elementare ale vieții în condițiile implacabile ale războiului.

Dacă discursul războinic din *Viața nu iartă* și *Pădurea spînzuraților* are ca suport realitățile anilor 1914—1918, *Prea mic pentru un război atît de mare*, semnat de Radu Gabrea, se inspiră din cea de-a doua conflagrație mondială. Era pentru prima dată cînd cinematografia aborda, de pe o poziție desacralizantă această etapă din istoria țării noastre.

Aflat la debutul său regizoral, Radu Gabrea s-a impus cu acest film ca o personalitate fermă, ca un cineast capabil să exploateze la maximum posibilitățile oferite de scenariu pentru ca fiecare cadru în parte să aibă o proprie încărcătură emoțională, să filtreze o tristețe surdă în așa fel încît, privite în ansamblu, imaginile să se sprijine una pe alta, ca într-un castel de cărți, într-un subtil crescendo dramatic. *Prea mic pentru un război atît de mare* urmărește peregrinările de-a lungul Europei îndoliate ale unui puști cu ochi gravi, de om bătrîn, pentru care copilăria s-a încheiat în ziua cînd războiul i-a răpit primul prieten. De obicei, filmele unde eroul principal este un copil păcătuiesc printr-un exces de sentimentalism sau printr-o falsă încercare de abordare a faptelor prin prisma naivă a celor mici. Cu atît mai mare este meritul lui Radu Gabrea de a ne fi dat un film de o exemplară vigoare și sobrietate a sentimentelor (Filmul a fost distins cu Premiul special al juriului la Festivalul de la Locarno). Stilul baroc al regiei care acordă o atenție minuțioasă detaliilor, contribuie la crearea unei atmosfere apăsătoare. Convins că o asemenea temă poate și mai cu seamă trebuie să aibă rezonanțe contemporane, regizorul nu a făcut un film *de* război ci *împotriva* războiului, un film-meditație pe marginea unei probleme vitale a omenirii. El însuși copil pe vremea ultimei conflagrații mondiale, Radu Gabrea aparține unei generații de cineaști care au înțeles să folosească cinematograful ca o armă de apărare a păcii.

Traiectoria filmului românesc de război, unul din cele mai viguroase filoane ale producției naționale, reflectă în egală măsură stadiul de dezvoltare estetică al cinematografiei noastre și evoluția gîndirii social-politice a epocii contemporane. Iată de ce el oferă un pasionant teren de cercetare nu numai dintr-o perspectivă de strictă specialitate ci în primul rînd dintr-una interdisciplinară, criteriului filmologiei trebuind să i se subsumeze cel al sociologiei, psihologiei, politologiei și polemologiei. Într-o epocă în care tema războiului riscă oricînd să devină de stringentă actualitate, viziunea istoricului de film trebuie dublată de o viziune politică.

[21] Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, 1963, p. 71. [22] *Ibidem*, p. 50.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DEGRÉS DANS L'ÉVOLUTION DU FILM ROUMAIN DE GUERRE

*Résumé*

Le film de guerre occupe une place à part dans l'histoire du cinéma roumain dès la parution, en 1920, du premier long-métrage tourné en Roumanie, *L'Indépendance roumaine* de Léon Popescu et George Brezeanu, qui retraçait, avec un remarquable souci d'authenticité, les principaux moments de la guerre roumano-russo-turque de 1877, à l'issue de laquelle la Roumanie gagna sa souveraineté nationale. A une époque où le cinéma européen était dominé par un style pompeux et fantaisiste, *L'Indépendance roumaine* se distinguait par son robuste réalisme, qui lui a valu d'ailleurs un accueil très élogieux de la part de la presse française, lors de sa présentation à Paris. Le réalisme et la vérité du discours cinématographique resteront les principales constantes de la production des films roumains de guerre pendant la période comprise entre 1912—1948 quand, malgré les difficultés matérielles affrontées, quelques metteurs en scène ont continué la tradition et surtout après 1948, quand l'étatisation des moyens de production marqua la renaissance du cinéma roumain.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

# MODALITĂŢI ALE TRAGICULUI ÎN TEATRUL LUI RADU STANCA

Atît de autenticul poet Radu Stanca s-a manifestat în teatru ca un tragic. Se ştie că tragedia îşi trage seva din simplitatea măreaţă, din patetismul sfîşietor, din filozofia poeziei: *Orestia*, *Antigona*, *Medeea*, *Hamlet* sînt, toate, operele unor mari poeţi. Dealtfel, texte fundamentale de estetică analizează tragedia ca pe o ramură a poeziei. Cît despre Radu Stanca, s-au şi făcut în critica noastră apropieri între filozofia sa şi filozofia lui Eminescu [1]. Oricît ar surprinde, am zice mai mult: Radu Stanca împlineşte *în dramaturgia noastră* drumul început de Eminescu. A-i defini teatrul cu termenul de *poetic*, înseamnă a-l defini la modul general, lăsînd să ne scape particularizarea poeticului său: tragicul. Radu Stanca este primul nostru *poet desăvîrşit întru tragedie*.

Variate ca tematică şi inspiraţie, piesele lui Radu Stanca au trăsături comune vădite în structura construcţiei, în traiectoria acţiunii, în axul conflictului, în identitatea filozofică a personajului: în tot ceea ce constituie modalitatea sa tragică. Cronica, la prima montare cu *Ostatecul*, observa că piesa « repune în discuţie problema tragicului, a posibilităţii tragediei în zilele noastre » [2]. Azi, după ce între timp a apărut un volum cu cele mai reprezentative piese ale lui Radu Stanca, putem adăuga că tot teatrul său demonstrează posibilitatea tragediei în zilele noastre. Căci acest contemporan al nostru păşeşte în imperiul tragediei cu siguranţa şi seninătatea anticilor şi atins de problemele de totdeauna ale omului, meditînd la ele în termenii umanismului celui mai pur. Glasul său cîntînd subiecte istorice ori de inspiraţie proprie, reluînd mituri şi legende, nu seamănă cu al nici unui dramaturg contemporan. Deşi, prin preferinţa pentru teme şi personaje clasice, se apropie de Călinescu dramaturgul; prin « tentaţia absolutului », de Camil Petrescu; prin modul de punere în ecuaţie filozofică, de Blaga —, ca mod de dezvoltare a temelor, de opunere a personajelor, de creştere şi rezolvare a vinei tragice, ca mod de construcţie, ca dramaturg, deci, Radu Stanca e într-un continuu acord cu sine însuşi, cu Radu Stanca poetul, cu Radu Stanca regizorul şi eseistul. Numeroase din cronicile la piesele care i s-au jucat pînă în prezent au remarcat dealtfel unitatea existentă între filozofia poetului şi dramaturgului, între concepţia asupra teatrului la regizor, eseist şi dramaturg.

În pofida marii diversităţi de genuri şi inspiraţie, o evidentă unitate guvernează universul pieselor lui Radu Stanca: viziunea tragică. O viziune retopind stări şi idei filozofice într-o sensibilitate de un romantism întîrziat şi discret. Personaje care, în numele iubirii, neagă războiul şi crima *(Ostatecul, Oedip salvat)*; personaje prin intermediul cărora se afirmă necesitatea încrederii în aproape *(Dona Juana)*, ori a respectului pentru tradiţia bună *(Ochiul, Hora domniţelor)*, se aureolează cu un nimb romantic — datorită modului cum susţin ideea — şi cu unul tragic, datorită modului cum o impun.

Cu acţiunea împlinită în locuri unice şi în răstimpul unei zile, Radu Stanca marchează revenirea la regulile aristotelice, dar o revenire pe o altă treaptă, îmbogăţită. În *Ostatecul*, soarta războiului dintre Buer şi Dropix, ca şi a fiilor lor, Kleomede şi Abatirs, se hotărăşte în mai puţin de 24 de ore: ostaşii lui Buer care în miezul zilei aşteaptă în tabăra lor răspuns din tabăra duşmană, în zorii zilei următoare, în acelaşi loc, zac învinşi: în *Oedip salvat*, pe o culme de deal, eroii parcurg în conştiinţă traiectorii de o viaţă, în mai puţin de o zi; în *Faunul şi cariatida* şi *Hora domniţelor* e suficientă o noapte pentru a se prăbuşi un concept învechit şi pentru a se consolida un altul, care, deşi vechi, trebuia să dăinuiască. Nicăieri această caracteristică nu pare a fi consecinţa supunerii faţă de reguli. Şi nici nu este, pentru că Radu Stanca preia unitatea de loc şi unitatea de timp şi le transformă în modalităţi

[1] Mihai Nadin, în *Teatrul*, 1968, februarie 2 şi Ilie Balea, în *Tribuna*, 1968, octombrie 31.

[2] Dan Culcer, *Sibiu. Ostatecul*, în *Tribuna*, 1967, decembrie 14.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. .1 — Scenă din *Ostatecul*. Teatrul de Stat Sibiu, stagiunea 1967/68.

tragice. Dramatismul situaţiilor creşte direct proporţional cu concentrarea spaţiului şi timpului, devenite determinante ale situaţiei tragice. « Situaţiile tragice sînt acele momente liminare, de vîrf, cînd eroul trebuie să ia o hotărîre. Nicăieri ca aici nu se face mai simţită presiunea timpului »[3]; în momentele limită, timpul joacă un rol precumpănitor la Radu Stanca. Mînia lui Buer creşte în scena întoarcerii solilor, în funcţie de perceperea subiectivă a trecerii timpului, pentru ca apoi, în final, nimicirea oastei sale să se datoreze ieşirii din timp, a neperceperii timpului de către Buer în scena cruţării lui Abatirs. Abatirs trebuie să se decidă să fugă mai înainte de răsăritul lunii — termenul sorocit al morţii sale; tot el ajunge la ai săi abia la răsăritul soarelui, o secundă după ce Kleomede a fost ucis. În *Oedip salvat* timpul e măsurat de paşii pe care un erou sau altul îi va face mai întîi: Eumet şi Oedip ştiu amîndoi că fericirea unuia depinde de moartea celuilalt şi amîndoi sînt siliţi să ia o hotărîre grabnică. În *Faunul şi cariatida*, catastrofa provocată de nimfă e determinată de cît de mult l-a aşteptat zadarnic pe faun în cîmp. Aşadar, nu avem de-a face cu acţiuni care încap pur şi simplu într-un loc unic şi într-o singură zi, ci cu acţiuni dependente în mod necesar de trecerea timpului. Dacă în *Oedip salvat*, *Ostatecul*, *Faunul şi cariatida*, asupra eroilor apasă un timp condensat, în *Dona Juana* şi *Hora domniţelor*, unde acţiunea se petrece tot în 24 de ore, procedeul e invers, timpul tiranizînd personajele prin rarefierea sa. În *Dona Juana*, eroii resimt intervalul pînă la revedere, ca pe o suspendare, pe cînd în *Hora domniţelor* există o suspendare propriu-zisă a timpului. În convenţia piesei, oprirea horei a făcut ca însuşi timpul să stea în loc. Este momentul liminar, de vîrf, cînd personajul trebuie să ia o hotărîre: personajul colectiv al domniţelor simte presiunea timpului oprit într-o stare atmosferică defavorabilă:

« Călugărul: Cum aşa? Ploaia nu va mai înceta?
Profira: Nu, şi totul va fi înghiţit de ape!
Călugărul: Bezna nu se va împrăştia?
Voichiţa: Nu! Negurile vor acoperi totul!

Ioana: Bineînţeles, numai dacă nu începem hora din nou! »[4]. De hotărîrea lor din acest moment depinde rezolvarea conflictului piesei: revenirea la ordinea anterioară şi moartea lui Antonio, întoarcerea Miliţei în horă pentru a reda timpului curgerea determinînd revenirea lui Antonio şi moartea lui. Timpului restrîns îi corespunde în fiecare piesă un spaţiu la fel de restrîns. Acţiunile strict determinate temporal se petrec în spaţiile reduse la dimensiunile unei biserici *(Hora domniţelor)*, unei tabere de luptă *(Ostatecul)*, unui alcov *(Dona Juana)*, unui templu *(Faunul şi cariatida)*, unui pridvor de curte domnească *(Ochiul)*. Spaţii dramatice corespunzătoare unor trecute vremi istorice, cuprind în ele mobilul conflictului, acţiunea piesei, şi cuprind însuşi timpul. Spaţiul bisericii din *Hora domniţelor*, pe lîngă virtutea sa de loc scenic, ca loc al bogăţiilor pentru care se dă lupta între domniţe şi diferiţii însetoşaţi de aur, conţine hora care înseamnă devenire. În *Ostatecul*, tabăra lui Buer este teren al libertăţii şi al detenţiei, este pămînt liber şi cotropit.

Luate într-o asemenea concentrare, unităţile aristotelice constituie schela construcţiei unei tragedii în care conflictul creşte şi se rezolvă în spirit hegelian, amintind, în acelaşi timp, tragedia antică. Axul tragic e constituit în piesele lui Radu Stanca din eroul faţă în faţă cu obiceiul împămîntenit, devenit lege. Exponentul legii celor mulţi se opune pe temeiul imperativului necesităţii practice; eroul individualizat se opune în numele unei idei sublime: a iubirii seamănului, al dragostei, al frumosului. Ambele cauze se justifică din punct de vedere moral şi ambele tind să se afirme prin negarea celeilalte, nici una din forţe nefiind în stare să recunoască posibilitatea existenţei celeilalte. Abatirs şi Kleomede negînd războiul şi Dropix şi Buer afirmîndu-l stau faţă în faţă într-o situaţie similară opoziţiei Antigona-Creon. Aceeaşi distanţă spirituală îi desparte pe Dropix şi Buer de Abatirs şi Kleomede, pe Oedip de Oracol (în *Oedip salvat)*, pe Creon de Antigona. Abatirs, Kleomede, Oedip, Antigona sînt fiinţe depăşind prin înţelegere grupul de care s-au rupt, tipuri tragice. « Tragedia se naşte din neputinţa de comunicare dintre eroul tragic cu o personalitate deja conturată, şi corul dionisiac. „Din naivul chor al dithirambului lăudînd pe Dionysos, se desfăcuse un glas, unul singur alftel“ »[5].

[3] Dan Plinaria, *Preliminarii despre tragic*, în *Tribuna*, 1970, ianuarie 15.

[4] Radu Stanca, *Teatru*, Bucureşti, 1968, p. 35.

[5] Ion Vartic, *Însemnări despre tragic*, în *Tribuna*, 1970, noiembrie 19; autorul îl citează pe Vasile Pârvan.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ca şi Antigona lui Sophocle, Kleomede, Abatirs, Oedip ai lui Radu Stanca se opun puterii căreia îi datorează ascultare, angajarea lor în slujba ideii cunoscînd treapta asumării responsabilităţii şi a dobîndirii libertăţii spirituale. « Căci adevărata acţiune *tragică* pretinde în chip necesar să se fi trezit deja principiul libertăţii şi al independenţei individuale, sau, cel puţin, autodeterminarea răspunderii libere de sine însuşi pentru propria faptă şi pentru urmările ei » [6]. Don Juan şi Dona Juana împărtăşesc un destin tragic tocmai pentru că nu sînt în stare să-şi asume riscul întrevederii; de teama răspunderii amîndoi se travestesc, pentru ca apoi fiecare să creadă că a fost păcălit.

Plecînd de la tiparele tragediei antice, rezolvarea forţelor care se opun tinde să realizeze acordul cu spiritul hegelian care înţelege soluţionarea conflictului tragic ca restabilire a armoniei interioare: « Adevărata dezvoltare constă numai în suprimarea contrarelor ca *contrare*, în concilierea puterilor acţiunii care în conflictul lor tind să se nege una pe alta. Ceea ce are ultimul cuvînt nu este nefericirea şi suferinţa, ci satisfacerea spiritului » [7]. De aceea piesa *Oedip salvat*, subintitulată dramă, este o tragedie. Situaţiile în care se află personajul angajat în conflict cu sine însuşi şi cu Destinul sînt situaţii care, deşi rezolvate fără vătămarea eroului, impun ideea restabilind armonia spiritului. Chiar în piese unde în conflictul pentru afirmarea ideii eroul piere, autorul se arată preocupat de ideea împăcării în spirit. Finalul piesei *Ostatecul* — o indicaţie de regie — vădeşte explicit această intenţie: « În timp ce cortina cade încet, lumina se face tot mai strălucitoare şi, lăsîndu-i pe toţi ceilalţi în penumbră, se concentrează asupra trupurilor celor doi tineri care, aşa cum stau întinşi unul lîngă celălalt, par că plutesc învingători într-o orbitoare apoteoză a păcii şi libertăţii ».

Sentimentul tragic nu trebuie descifrat, deci, la Radu Stanca cu criteriul catharsis-ului aristotelic, ci cu un spirit conform, mai curînd, lui Hegel. Se vor descoperi, în diferite doze, influenţe din Aristotel şi Hegel, precum şi din tragedia antică (şi nu doar personaje ori motive, ci tipare de situaţii) în îmbinări inedite şi în construcţii personale. În spaţiile sale restrînse la minimum posibil, Radu Stanca ridică construcţii de o arhitectură simplă, bazate pe simetria dispunerii locului personajelor. Eroul rupt din grup ca să apere ideea, apare la Radu Stanca de obicei în dublu exemplar: Don Juan-Dona Juana, Kleomede-Abatirs, Antonio-Miliţa, în timp ce apărătorul legii apare întruchipat fie de un grup de personaje (domniţele horind, cariatidele), fie de personaje perechi corespunzînd unei alte perechi (Buer-Dropix), fie de personaje simbol (Don Fernando). Dispuse unul în faţa celuilalt, simetric faţă de axul tragediei, personajele-pereche parcurg, fiecare, drumul celuilalt. Le leagă o punte pe care se întîlnesc, interinfluenţîndu-se, şi pe care are loc conflictul cu personajele reprezentînd legea; pe care pier, dar nu înainte de a fi impus ideea. De o riguroasă simplitate, acest paralelism al personajelor implică un paralelism al conflictelor — desfăşurate ca între oglinzi paralele — cu subtile mutaţii psihologice şi de conştiinţă. Pe linia care-i uneşte, Kleomede şi Abatirs străbat abia perceptibile trepte ale devenirii psihologice terminate în destine identice. Înainte de a-şi fi adresat vreun cuvînt, privindu-se doar, Abatirs şi Kleomede au şi exercitat o înrîurire unul asupra celuilalt. Abatirs se ruşinează pentru a se fi « zbătut de frică » şi, în conştiinţa sa se şi marchează deplasarea, prin curaj, spre bărbăţie, pe cînd Kleomede, în acelaşi moment şi pe temeiul aceluiaşi flux de priviri, se transformă din soldat viteaz în prinţ îngîndurat. Pînă în momentul acesta, înainte ca Abatirs să fi căzut în mîinile tatălui lui Kleomede, situaţia celor doi tineri era identică: ambii erau liberi pe planul fizic şi subjugaţi pe planul spiritual, ascultînd de lege, de ura tradiţională. Prinderea lui Abatirs provoacă eliberarea pe plan spiritual a lui Kleomede. La rîndul său, Kleomede trezeşte curajul şi bărbăţia în Abatirs şi apoi, vrînd să-l elibereze fizic, determină eliberarea lui spirituală. Tocmai de aceea Abatirs nu acceptă fuga. Aceasta ar fi sinonimă cu renunţarea la prietenie, cu renunţarea la Kleomede. Este aici punctul de mijloc al liniei, locul de unde fiecare pleacă mai departe, pentru împlinirea unor destine identice, determinate de conflictul fiecăruia cu legea de care ar trebui să asculte. Primul care s-a angajat pe acest drum, Kleomede, este şi primul care moare. Sub imperiul aceleiaşi libertăţi şi aceluiaşi sentiment de dragoste, Abatirs va alege şi el moartea. Momentul cînd, în *Oedip salvat*, eroul trebuie să se hotărască să ucidă, simetric cu momentul cînd Eumet ia aceeaşi hotărîre, este o situaţie construită pe acelaşi tipar, cu aceeaşi tensiune psihologică şi cu rezonanţe similare ale fiecărei etape în conştiinţă. Ca şi în *Ostatecul*, situaţia unui personaj e aşezată aici perfect simetric faţă de a celuilalt. Eumet adormit cu plosca lîngă el, pregătită pentru Oedip, şi Oedip cu braţul înarmat, deasupra trupului celui adormit: situaţi prin voinţa zeilor în aceleaşi ipostaze, amîndoi pot afla drumul spre linişte şi spre fericire, — spre Colonos şi spre Theba, —, fiecare prin moartea celuilalt. Zeii au ţesut urzeala atît de perfid încît, dacă în acest moment Oedip l-ar ucide pe Eumet, el însuşi ar muri prin actul lui Eumet care lăsase lîngă el plosca plină cu apă otrăvită pentru Oedip. Ceea ce înseamnă aici mîna destinului îmbracă tiparul unei construcţii dramatice desăvîrşite. Depăşind momentul de nehotărîre şi renunţînd la crimă, Oedip provoacă aceeaşi reacţie în Eumet. Oedip aruncă cuţitul, Eumet goleşte plosca, urmînd să-şi călăuzească reciproc paşii. Conflictul tragic rezolvat aici fără suferinţă sau nefericire aduce aceeaşi luminare a ideii. În *Dona Juana* simetria de situaţii este împinsă atît de departe, încît piesa conţine două perechi de personaje aşezate simetric faţă de personajul simbol, Moartea, care le pune în opoziţie. Don Juan şi Dona Juana trăiesc aceeaşi condiţie de neînfrînţi în dragoste şi de veşnic rîvniţi. În timp ce însă Don Juan răneşte părăsind, Dona Juana răneşte neacceptînd. Situaţiile piesei sînt identice pentru fiecare dintre eroi: aceeaşi subjugare a unuia de către celălalt, aceeaşi păcăleală a fiecăruia prin el însuşi şi prin neîncrederea în celălalt, acelaşi sfîrşit al unuia prin el însuşi şi prin celălalt. De o neasemuită frumuseţe este aici ideea că eroi-

[6] Hegel, *Prelegeri de estetică*, Bucureşti, 1966, p. 605.

[7] *Ibidem*, p. 614.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 2. — Scenă din *Povestea dulgherului şi a frumoasei sale*. Teatrul de Stat Sibiu, stagiunea 1971/72.

lor le fusese dată posibilitatea înfrîngerii morţii prin dragoste. Pentru că, deşi Don Juan şi Dona Juana se întîlnesc prin voinţa lui Don Fernando (alias Moartea), nu stă în puterea acestuia să înrîurească desfăşurarea faptelor. Încredinţat că nici Don Juan, nici Dona Juana nu se vor îndrăgosti cu adevărat, Don Fernando se aşteaptă să cîştige ambele pariuri, sau măcar unul. În realitate, eroii se îndrăgostesc unul de altul. Prin Dona Juana, Don Juan se eliberează de condiţia sa de veşnic cuceritor; prin Don Juan, Dona Juana se eliberează de mîndria sterilă de a nu se iubi decît pe sine însăşi. Pe alt plan, clipa de dragoste adevărată semnifică atingerea absolutului de care amîndoi erau însetaţi. Vina tragică, aceeaşi pentru amîndoi, neîncrederea unuia în celălalt, îi aduce fiecăruia nesiguranţa că a fost iubit de adevăratul Don Juan, de adevărata Dona Juana, şi face ca pariul să fie cîştigat, totuşi, de Don Morte. Această transformare a unei situaţii în opusul său se întîmplă tocmai datorită măsurii de prevedere luate de fiecare erou: travestirea în sluga sa. « Aici qui pro quo-ul încetează a mai fi scop în sine ca în comedia clasică, devenind neaşteptat procedeu tragic »[8]. Cealaltă pereche de personaje, Fiorello-Fiorella, desăvîrşeşte construcţia simetrică, contribuind la agravarea vinei tragice, cu urmări nefericite şi pentru acest cuplu.

Paralelismul situaţiilor caracterizează şi piese care nu intră cu totul în perimetrul tragediei. *Povestea dulgherului şi a frumoasei sale soţii*, legendă dramatică, pendulează mişcări identice ale unor personaje opuse ca sens şi funcţie dramatică. Frumoasa Frumoaselor şi Urîta Urîtelor, pe aceleaşi căi, parcurg situaţii similare, păstrîndu-şi totuşi condiţia esenţială de pol bun şi pol rău al basmului. Transformarea simultană a Frumoasei Frumoaselor în Urîta Frumoasă şi din nou în Frumoasa Frumoaselor şi a Urîtei Urîtelor în Frumoasa Urîtă şi din nou în Urîta Urîtelor, cunoaşte o desfăşurare de canon, dulgherul fiind mereu şi mereu pus în aceleaşi situaţii uşor schimbate, ca în reluări şi dezvoltări ale temei pînă la revenirea la punctul iniţial. Ni se prezintă nu evoluţia psihologică a personajelor, ci acţiunea lor pe baza datului lor prim: Frumoasa Frumoaselor e bună şi generoasă de la început pînă la sfîrşit, orice încercări ar traversa; Urîta Urîtelor e, de la început pînă la sfîrşit, rea. Marile rătăciri ale Dulgherului, ale acestui « biet bolnav de frumuseţe », marile renunţări ale Frumoasei, mai puţin pedepsirea răului în final, fac ca legenda să fie adesea străbătută de un fior tragic. Construcţia amintind canonul revine în *Ochiul*, unde personajul principal, Bogdan, evoluează în cerc. Înaintea începerii acţiunii, condiţia sa era condiţia persoanei investite cu ochiul care rîde, care fericea şi înfrumuseţa şi care înmănunchea virtuţile politicii (interne şi externe) a domnitorilor strămoşi. Piesa începe cu un moment cînd, nemaiavînd ochiul, personajul se chinuie să-l redobîndească. Finalul înseamnă revenirea eroului la condiţia iniţială prin regăsirea (răpirea) ochiului. Personajul nu este prezentat în evoluţia sa psihologică. El este mereu acelaşi. Fără înţelepciunea ochiului, actele lui Bogdan sînt actele persoanei lui, actele domnitorului rupt de legea străbună şi ascultînd doar de propria-i voinţă. Mergînd dintr-un abuz în altul, eroul se defineşte printr-o acţiune ascendentă care îl readuce pe o altă treaptă, la condiţia sa esenţială. Acţiunea creşte pe linia datului iniţial al personajului, cu toate acestea, nodul conflictului e legat din mai multe fire, iar personajul se angajează cu toate forţele în dezlegarea lui:

« Pîrvu: De nu te-ar stăpîni dorul Ruxandrei ar fi uşor.
Bogdan: Dar mă stăpîneşte.
Pîrvu: De nu te-ar stăpîni sfiala de ochiul care rîde!
Bogdan: Dar mă stăpîneşte, Pîrvule, mă stăpîneşte, fiindcă-i cunosc puterile!
Pîrvu: În grea cumpănă ne legănăm, stăpîne![9] ».

Vina eroului constînd în egoismul şi în îndîrjirea sa de a obţine poziţii de care este nedemn, îl face să dea o greşită dezlegare acestei cumpene, dezlegare care eşuează în tragic. Deşi nu mai reprezintă partea înaintată a comunităţii din care s-a desprins, — dimpotrivă, Bogdan s-a rupt de comunitate, căzînd (pe planul conştiinţei) —, eroul este totuşi unul tragic, prin mobilurile actelor sale. Conflictele lui nu au în vedere comunul, ci obiective deosebit de importante: dobîndirea ochiului şi a domniţei Ruxandra simbolizînd, unul legea strămoşească şi cealaltă o mare valoare morală. Tocmai aceste gajuri precum şi riguriozitatea urmă-

[8] Ion Vartic, *Teatrul lui Radu Stanca*, în *Tribuna*, 1968, mai 2.

[9] Radu Stanca, *Ochiul*, în *Tribuna*, 1967, decembrie 14.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ririi liniei de acţiune, fac ca piesa să fie o tragedie. Unitatea de acţiune caracterizează mai toate personajele lui Radu Stanca. Orice întreprind, Dropix şi Buer rămîn, de la un capăt la altul al piesei, conducătorii care se urăsc prin tradiţie şi practică războiul ca expresie a acestei tradiţii; Kleomede şi Abatirs, ale căror destine se împlinesc datorită unor schimbări radicale de conştiinţă, nu trăiesc în acţiunea piesei aceste schimbări ci actele determinate de ele. Kleomede era soldat curajos înainte de momentul începerii acţiunii şi, pe tot parcursul piesei, el se comportă conform noii sale condiţii de prinţ îngîndurat. Nici Don Juan şi nici Dona Juana nu sînt prezentaţi părăsind ori respingînd vreun partener, ci doar îndrăgostindu-se unul de celălalt şi plătind vina de a nu fi fost în stare să-şi depăşească pe deplin condiţia. Travestirea lor reprezintă voinţa fiecăruia de a nu face evidentă renunţarea personajului la imaginea constituită despre sine însuşi. Parcurgînd acţiuni fizice simple, personajele lui Radu Stanca angajează forţe sufleteşti măreţe pentru mobiluri măreţe. De aici esenţializarea personajelor lui şi reverberaţiile prelungi de conştiinţă.

Două piese care scapă modului de construcţie cu personaje descriind evoluţii similare, *Faunul şi cariatida* şi *Hora domniţelor*, fără personaje-pandant, fără situaţii care-şi corespund, sînt simetrice între ele: horei domniţelor îi corespunde nemişcarea cariatidelor; iubirii Miliţei îi corespunde iubirea cariatidei cu coroniţă de laur. În ambele piese este învins staticul. Antonio murind, hora domniţelor, devenirea, îşi urmează cursul; iubirea cariatidei cu coroniţă de laur prăbuşeşte templul, simbol al vechiului concept, al nemişcării. Situaţia iubirii unei fiinţe pentru o nefiinţă aminteşte într-adevăr de Eminescu:

«Mişcarea este moartea mea, iubite!
Deci du-te şi încearc-a mă uita.
Stau între noi doi legi ne-ngăduite:
Mişcarea ta şi nemişcarea mea!» [10].

exclamă cariatida îndrăgostită.

Permanent în situaţie, personajele lui Radu Stanca vorbesc un limbaj simplu, fără a trăda o grijă specială pentru aceasta. Metafore împodobesc adesea modul lor de a se exprima. Nu cuvintele fac însă marea lor poezie, ci situaţiile limită, angajarea lor conflictuală în afirmarea unor idei sublime, modul cum pier pentru ideea de prietenie, de dragoste, de frumos; modul cum se interpun între zei şi destin. Aceasta e poezia personajelor lui Radu Stanca, împlinită în teatru cu mijloacele unui tragic autentic.

CLAUDIA DIMIU

# DESPRE SPAŢIU ŞI OBIECTE ÎN SCENOGRAFIA LUI DAN NEMŢEANU

Pentru ceea ce ne-am propus în însemnările de faţă — preliminare la o considerare sintetică a scenografiei româneşti actuale —, a discuta avînd în vedere, ca argumentaţie, decorurile realizate de Dan Nemţeanu, ni se pare nu numai folositor scopului nostru, ci totodată un prilej de a aduce aprofundări şi completări la cele spuse de noi sau de alţii în alte ocazii despre activitatea sa creatoare, ce va împlini curînd două decenii. Este momentul să ne convingem că acest scenograf [1] n-a fost şi nu este doar un rafinat colorist, un « pictural », că nu se relevă doar prin culoare — cum s-a observat în primul rînd şi s-a accentuat de obicei — dar şi prin expresivitatea spaţială, prin modalităţile de rezolvare în spaţiu a decorurilor sale, concepute pentru o varietate uimitoare de genuri şi stiluri dramatice (în care se disting cîteva frecvenţe: Shakespeare, Brecht, Eugen Ionescu, Horia Lovinescu). Ne preocupă de asemenea prezenţa polifuncţională a obiectelor dispuse de Nemţeanu în spaţiul creat (numit odată spaţiu cromatic). Ne interesează cum prezenţa obiectelor — detaşîndu-se sau estompîndu-se în culoare — sporeşte pregnanţa spaţiului, definindu-l ca loc de desfăşurare al dramei [2].

[10] Radu Stanca, *Faunul şi cariatida*, în *Tribuna*, 1967, mai 11.

[1] Dan Nemţeanu (n. 1930) a urmat cursurile de specialitate la Institutul de arte plastice « N. Grigorescu » din Bucureşti. Debutează în anul 1956, cu scenografia pentru montarea piesei *Horia* de M. Davidoglu (Teatrul Naţional din Iaşi). Realizează decorurile şi costumele la peste 80 de spectacole, dintre care cele mai importante au fost pentru: *Scandaloasa legătură dintre domnul Kettle şi doamna Moon* de J. B. Priestley (1960), *Svejk în al doilea război mondial* şi *Cercul de cretă caucazian* de Brecht (1962), *Casa inimilor sfărîmate* de G. B. Shaw, *Nevestele vesele din Windsor* de Shakespeare (1963), *Rinocerii* de Eugen Ionescu, *Luna dezmoşteniţilor* de O'Neill (1964), *Tigrul* de M. Schisgal, *Scaunele* de Eugen Ionescu (1965), *Un Hamlet de provincie* de Cehov, *Opinia publică* de Aurel Baranga (1967), *O casă onorabilă* de Horia Lovinescu, *Sfîntul* de Eugen Barbu, *Ucigaş fără simbrie* de Eugen Ionescu (1968), *Croitorii cei mari din Valahia* de Al. T. Popescu, *Dispariţia lui Galy Gay* de Brecht (1969), *Cher Antoine* de J. Anouilh (1970), *Şi eu am fost în Arcadia* de Horia Lovinescu (1971), *Buffalo Bill şi indienii* de A. Kopit (1973) la diferite teatre din Bucureşti, iar la cele din alte oraşe, pentru: *Zorii Teatrului Naţional* (Iaşi, 1957 — spectacol alcătuit din *Mirtil şi Hloe* de G. Asachi, *O repetiţie moldovenească* de Costache Caragiale, *Cîntecele* de V. Alecsandri), *Othello* de Shakespeare (Bacău, 1970). Din colaborările cu teatrele din străinătate, menţionăm scenografia pentru *Magie roşie* de Ghelderode (Copenhaga, 1971), *Sfînta Ioana a abatoarelor* de Brecht (Helsinki, 1972). Se remarcă şi în publicistică prin articole, interviuri (în revistele *Teatrul*, *Arta plastică*, *România literară* etc.). A participat la expoziţiile colective de scenografie, iar la sfîrşitul anului 1968, a prezentat o selecţie de lucrări într-o expoziţie personală.

[2] Este necesară, credem, o precizare pentru accepţia dată unor termeni utilizaţi aici şi pentru relaţia ce o vedem între ei: prin prelucrarea, « plantarea » şi organizarea *spaţiului scenic* (aflat în arhitectura teatrului, parte din spaţiul



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

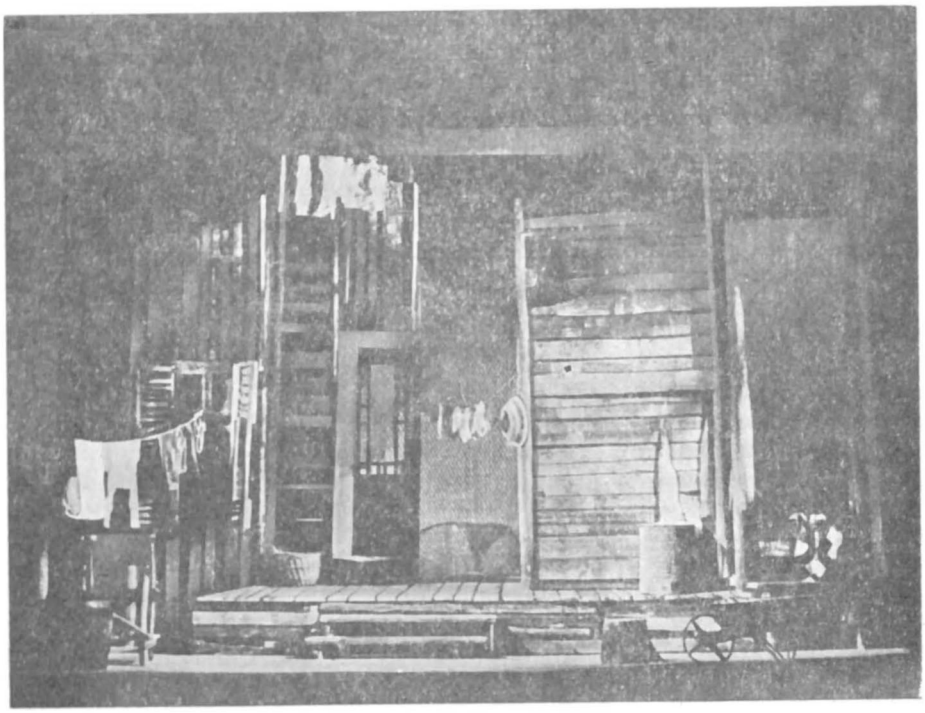


Fig. 1. — Decor pentru *Luna dezmoştenilor* de O'Neill (Teatrul « C. I. Nottara », 1964).

În montarea piesei *Luna desmoşteniţilor*, peretele casei — o construcţie de lemn, ciuruită şi cîrpită la repezeală şi din lipsă, cu bucăţi de tablă şi sîrmă — acoperea adîncimea scenei, din care mai rămăsese o fîşie îngustă la rampă. Masivă dar şubredă, vulnerabilă dar ostentativă, construcţia de scînduri sparte şi deşeuri metalice (materialele mizeriei) era fără îndoială o ambianţă necesară, răspundea unor indicaţii din textul dramatic. Totuşi, mai mult decît atît, în existenţa ei neschimbată, persistentă de-a lungul întregului spectacol, îşi asuma — prin mijloace proprii şi în concordanţă cu obiectivele artistice şi ideologice ale regizorului — o funcţie de stimulare optică. Se impunea o suprafaţă frontală, copleşitoare, volumului scenic şi privirea spectatorului se simţea provocată. A căuta şi a desluşi adîncimea cunoscută însemna a număra găuri şi interstiţii întunecoase ale faţadei dărăpănate (de vînturi şi ploi, fără putinţă de a fi reparată — deci ducea la caracterizarea personajelor locului, la aprecieri de ordin social, economic!). Spectatorul era îndemnat de persistenţa decorului către o examinare de detaliu, dar într-o dispoziţie mereu activă, susţinută de disproporţii şi contraste vizuale (orizontal-vertical, înălţime-lăţime). Fîşia îngustă de spaţiu scenic, păstrată la rampă, devenea etalon şi reper în « viziune ». Realizarea lui Nemţeanu se înscria într-un mod de reprezentare ce-şi elaborase cu grijă şi îşi raportase eficient teatralitatea: paralelă cu spaţiul îngust de la rampă, de asemenea îngustă, dar ridicată la alt nivel, se afla un fel de prispă ca un simulacru de podium, pe care era plasat adesea jocul actorilor.

Găsind soluţia scenografică pentru *Cercul de cretă caucazian*, Nemţeanu doreşte nu un spectator contemplativ, ci unul care *să urmărească cu privirea*. În notele sale pregătitoare, ceea ce scrie despre traseul privirii publicului în teatrul european şi în cel asiatic, dovedeşte o preocupare consecventă, dealtfel obligatorie. Dinamica schimbărilor de loc este dependentă de mişcarea personajelor care *se arată* şi *arată* în spaţiu. Însoţite de lumină în drumul lor, ele scot din obscuritate şi dezvăluie elemente de decor ce fixează locuri şi etape. În alunecările şi creşterile luminii, posibilitatea de a privi face una cu posibilitatea de extindere şi parcurgere a spaţiului [3]. Definindu-se înlăuntrul unei teatralităţi precise — convenţii şi procedee de sursă orientală — acest mod de spaţializare era adecvat nu numai temporalităţii artei scenice, dar şi epicului brechtian, cursului de « poveste » dat spectacolului.

Alteori, acel « dincolo » (de pereţii unei camere, de zidurile unei case), exteriorul văzut parţial de public, aduce un spor de tensiune — la *Rinocerii*, în amplasamentul concentric, înregistrînd un crescendo neîntrerupt. Îl susţine şi o modificare sensibilă în relaţia spaţiu-culoare-lumină: sub presiunea « rinoceritei », albul zidurilor se năruie şi se mîn-

acestuia şi, trebuie subliniat, implicînd totdeauna o anumită scenotehnică) se obţine *spaţiul scenografic*, în care este reprezentat un unic *loc dramatic* sau pot coexista mai multe locuri dramatice, fiecare cu *spaţiul său de joc, de acţiune*. Pentru noi, *obiectul* — care în unele rezolvări, va « marca » solitar şi va radia în jurul său un spaţiu scenografic — este: mobilier, recuzită, accesoriu (citeodată purtînd dovada unei intervenţii modificatoare în formă, dimensiuni, culoare), element plastic imaginat.

[3] Dan Neamţeanu notează: « ... » Gruşa apare din dreapta fund. Casa este montată de la început. Munţi noi pe fundal. Din spatele Gruşei apar soldaţii. Gruşa fuge spre stînga. Se luminează casa şi fundalul. Gruşa se ascunde după practicabil. Cînd G. pleacă spre soldaţi, scade lumina pe casă şi fundal; ei se întîlnesc sub un spot în mijlocul scenei. Gruşa fuge spre casă perpendicular pe rampă, casa se luminează »; pentru alt moment: « La deschiderea cortinei, Gruşa în stînga stă luminată, numai ea < ... > Cînd ajunge pe panta mică sus, se luminează brusc gheţarul ». ş.a.m.d.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

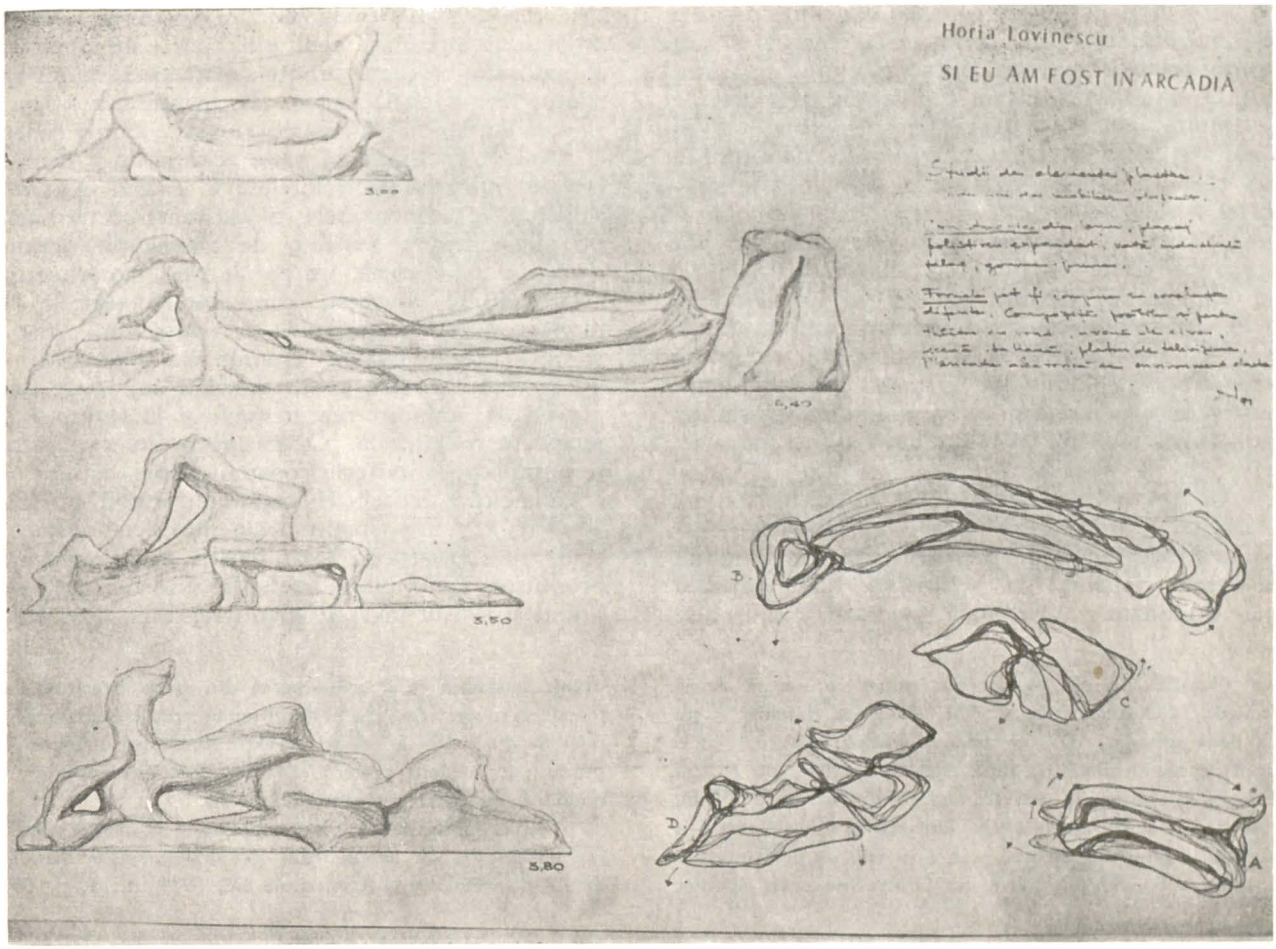



Fig. 2. — Studiu de elemente plastice pentru *Şi eu am fost în Arcadia* de Horia Lovinescu (Teatrul « C. I. Nottara », 1971).

jeşte treptat de o mîzgă verzuie. Spaţiul este circumscris cu elemente clar fabricate: pereţi portabili, plafoane suspendate. Arhitectura « tremurătoare » a decorului de teatru comunică o senzaţie de vulnerabilitate faţă de pericolul iminent de « dincolo ». Situaţia dramatică a personajului (grupului) se materializează şi prin situarea sa în spaţiul vizibil şi invizibil. Dacă, în spectacolul *Rinocerii*, am căpătat viziunea unui raport organism (în care boala se întinde) — celulă (rezistentă), în *Scaunele* apare celula izolată, cu manifestările ei finale, delirante. Aceeaşi dispunere circulară, dar lipsită acum de perspectiva exteriorului. Fundalul concav expune numai mulţimea uşilor prin care toate ieşirile personajelor înseamnă tot atîtea întoarceri, iar la fiecare întoarcere, cu fiecare scaun adus, o diminuare a spaţiului existent, cotropit de obiectele acumulate.

Cele mai reuşite compoziţii scenografice ale lui Nemţeanu îşi află explicaţia în înţelegerea şi « vizualizarea » situaţiei dramatice fundamentale din piesă. Astfel, la *Croitorii cei mari din Valahia*, construcţii verticale de lemn străjuiesc locul central, loc de întîlnire a patru direcţii cardinale. Predomină liniile desfăşurării ascendente spre orizont, spre larg şi înalt. În spectacolul *Şi eu am fost în Arcadia*, scenografia este modelată în forme sculpturale ce amintesc de Henry Moore (despre care Petru Comarnescu spunea că « îmbină o mare linişte în faţa veşniciei cu dinamicile euritmii ale vieţii » [4]). Spaţiul erodat, cu goluri şi cavităţi primitoare, în care s-au produs metamorfoze ciudate [5], este dedicat eroului dramei, sentimentului acut de « trecere » şi plonjărilor sale în memorie. Nu numai în acest caz, dar în multe altele, reuşitele lui Dan Nemţeanu sînt alimentate din meditaţia unei întinse culturi plastice şi teatrale.

« Scenografia modernă — scria el [6] — depăşind rolul de fond ilustrativ neutru, devine un element de bază în construirea spectacolului. Ea poate deveni un cadru de localizare sau de generalizare, poate fi un fond neutru voit, un mediu violent caracterizant sau dimpotrivă, în deliberat contrast cu actul scenic, fiecare dintre aceste luări de poziţie constituind un element creator şi interpretativ ». Ceea ce am vrut să arătăm prin exemplele comentate pînă acum. Decorurile sale — intenţionînd esenţializarea şi generalizarea situaţiei dramatice sau o prezentare bogată a ambianţei, oferind toate punctele de sprijin pentru o dezvoltare deplină a caracterelor în acţiune — înseamnă deci « luări de poziţie », constitutive în creaţia colectivă a specta-

[4] Vezi Ionel Jianu, *Henry Moore*, Bucureşti, 1971, p. 6.

[5] Cludatele forme şi sedimentări s-au realizat în atelier pe moduluri de mobilier obişnuit.

[6] *Probleme ale scenografiei contemporane*, în *Arta plastică*, nr. 9, 1967, p. 5.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

colului. După cum ne-a relatat, spectacolul finlandez cu *Sfînta Ioana a abatoarelor* se configura ca un « oratoriu ». Dintr-o serie de fotografii, am putut vedea momente ale acestei montări, dispuse pe mai multe nivele, o deschidere de scenă clasică unindu-se, prin scări, cu o pasarelă, amintire a unei scene elisabetane. Totul avea identitate istorică şi socială, pentru că porţi rulante deschideau scena clasică, iar pasarela era din structuri metalice patinate — semne ale unei societăţi industriale. O altă « luare de poziţie » am aflat-o în montarea piesei *Buffalo Bill şi indienii*, unde în spaţiul luminos, cu specific spectacular, al circului, se decupează locul rezervat indienilor [7]. Este un « deliberat contrast » care atrage privirea şi îşi clarifică semnificaţia prin multiple corelări cu acţiunea scenică.

★

Dacă încercăm o delimitare a tipurilor de spaţiu scenografic, apelînd la o analiză care sesizează linia dominantă (orizontală, verticală) sau care discerne scheme fundamentale de compunere (în triunghi, patrulater, cerc etc.) sau care apreciază modul cum se oferă privirii (spaţiu perfect vizibil; spaţiu semivizibil, ceţos, în penumbră; spaţiu obscur, întunecat ori acoperit) — vom ajunge repede şi firesc la concluzia că toate acestea nu-şi demonstrează utilitatea decît înţelese în cadrul existenţei specifice a scenografiei: o existenţă determinată pe plan imediat sensibil, de necesităţile acţiunii desfăşurate pe scenă, iar pe alt plan, hotărîtor, de concepţia şi exigenţele reprezentării teatrale, ea însăşi o acţiune-complinire de contribuţii artistice şi tehnice numeroase. Examinarea tipologică se poate face cu folos printr-o strictă raportare deopotrivă la acţiunea reprezentată şi la acţiunea de reprezentare teatrală. O clasificare în care funcţionează drept criteriu relaţia spaţiu - acţiune ar duce la cîteva deosebiri: spaţiu confortabil, prielnic, adecvat acţiunii; spaţiu accidentat, cu obstacole evidente sau ascunse — iar în altă opoziţie: spaţiu propulsiv, favorabil efortului ascendent (dar conţinînd şi sensul invers); spaţiu represiv, apăsător [8].

[7] Culorile lui sînt întunecate, stinse, o umbră densă îl apasă... « Culoare închisă » şi « culoare deschisă » nu sînt doar sintagme cu care ne-am deprins, eventual cu o dispoziţie metaforică, ci conţin sugestii spaţiale, nu o dată verificate şi aplicate în arta scenografului (*Rinocerii*, *Tigrul*, *Scaunele*, *O casă onorabilă* ş.a. Tratarea în alb şi lumină a ultimului tablou din *Sfîntul* — în care voia să ne comunice un univers concentraţionar — nu contravine decît aparent opiniei noastre; ea apăruse parcă din sfatul brechtian: să încercăm invers! Lumina şi albul nu sugerau transparenţă = posibilă înaintare a privirii = extindere, spaţiu oferit, ci puneau în vedere materialul dur, cărămizile zidului ce închidea perspectiva şi reteza spaţiul).

[8] În articolul său *L'Espace plastique comme hypothèse sur les visages du monde* (din *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, série Beaux-Arts, tome IX, 1972, nr. 1, p. 106),

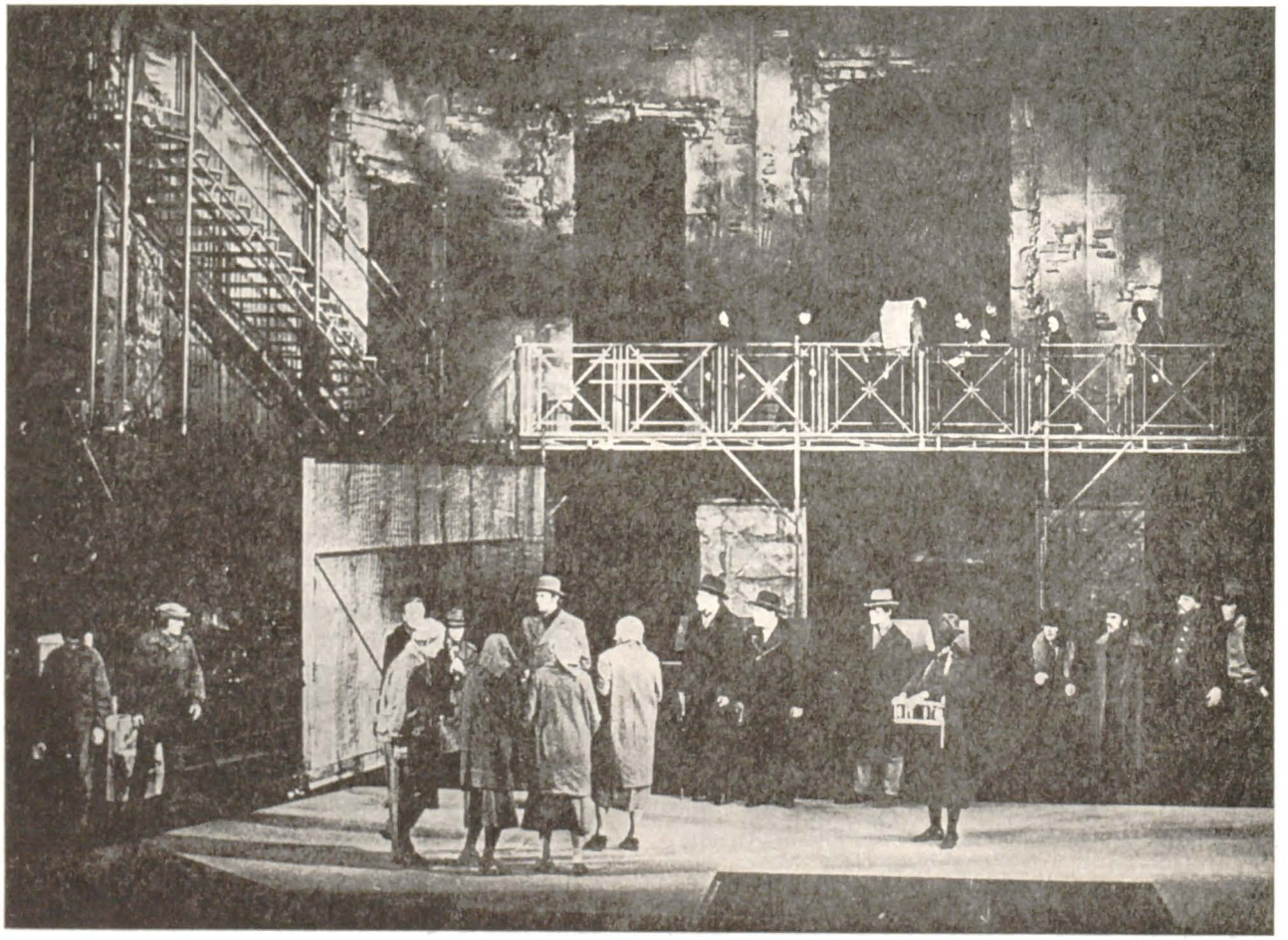


Fig. 3. – Aspect din montarea piesei *Sfînta Ioana a abatoarelor* de Brecht (Helsinki, 1972).



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

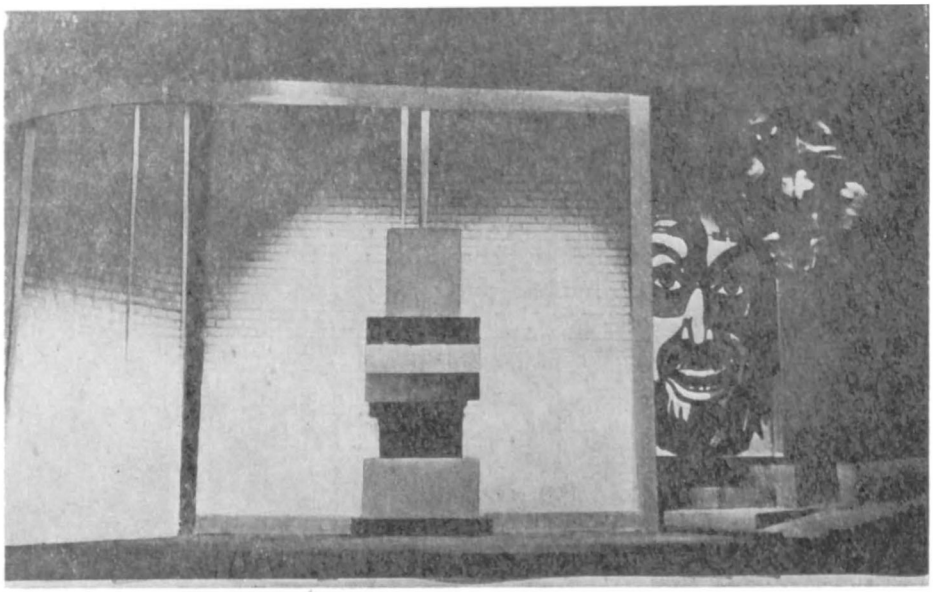


Fig. 4. — Decor pentru *Sfîntul* de Eugen Barbu (Teatrul de Comedie, 1968).

Practic, în scenografia unui spectacol, aspectele tipologice menţionate se suprapun şi se combină într-un complex expresiv, cunosc necesare modificări de semnificaţie în raport cu evoluţia acţiunii. Pentru *Croitorii cei mari din Valahia*, spaţiul scenografic era accidentat, dar ascendent; la *Cher Antoine*, era confortabil, dar, prin cadrul arhitectural trezea o senzaţie de vacuitate atemporală, inertă. În spectacolul cu *Scandaloasa legătură dintre domnul Kettle şi doamna Moon*, « vizibilitatea » tulbura cu umor intimitatea interiorului: exteriorul era permanent văzut (grafie caricaturală pe fundal).

★

Totdeauna am presimţit cu emoţie, în tensiune, spaţiul de « dincolo », învecinat celui pe care-l avem sub privire, întinderile neştiute, ascunse. O emoţie asemănătoare, nu identică, o dă invizibilul adus de acţiunea personajelor, brusc indiferente nu numai la « timp », dar şi faţă de « locul » unde se află. Trebuie să credem în ce nu vedem, să omitem chiar ceea ce se vede, pentru a ne imagina o dată cu ele. În spaţiul scenografic, se succed locuri evocate, se actualizează amintiri uneori, alteori visele îşi caută terenul prielnic. Dar aria emoţională a invizibilului este de la început în preocuparea scenografului, soluţiile sale luînd în consideraţie toate momentele şi nivelele de manifestare ale acţiunii scenice. Aşa cum o interpretare actoricească îşi gîndeşte tăcerile elocvente, aşa şi scenograful îşi gîndeşte spaţiile invizibile — implicate unei mişcări sufleteşti, unui eveniment psihic — ca surse de profunzime şi expresivitate.

Despre decorul pentru *Ucigaş fără simbrie*, Nemţeanu spunea că l-a conceput « pe acest principiu al metamorfozei cadrului în paralel cu acţiunea ». Ipostazele imagistice principale ar fi « sordidul cotidian » (camera lui Bérenger), « falsa luxurianţă » a oraşului (reclame, firme luminoase etc.) şi în sfîrşit « cetatea radioasă » [9], dar ea este invizibilă pentru noi care-l vedem doar pe Bérenger văzînd-o! Pentru noi, « cetatea radioasă » este în absenţă: un vid. În ochii noştri, existenţa lui Bérenger se consumă între acest vid iniţial şi terenul viran, pustiu, sumbru, al sfîrşitului, vizibil tuturor.

În perimetrul redus, scăldat în lumini colorate, al circului din *Buffalo Bill şi indienii*, este comentată o lungă istorie, se perindă un şir de evenimente cu locurile unde s-au petrecut. Acestea sînt indicate cu mijloacele personajelor, totodată interpreţi ai propriei lor biografii, după necesităţile unei acţiuni în care « reprezentatul » şi « reprezentarea » se interferează continuu. Cuvîntul proliferează şi localizează reprezentările, într-un ritm trepidant; toate sînt indicate, apoi dispar, se destramă în acelaşi spaţiu circular (intervin şi unele variaţii de lumină, dar de obicei nu cu intenţia « iluziei », ci pentru a puncta în modul simplist şi simplificator al spectacolului de circ). Important este că scenograful — în colaborarea sa cu regizorul şi actorii — a înţeles că acele locuri « spuse » şi indicate prin joc, sînt afirmate de pe o anumită poziţie etică şi socială, că ele interesează nu atît pentru evocarea faptelor trecute, cît pentru dezbaterea şi demonstrarea adevărului istoric. Şi ne-a permis să le vedem astfel.

★

Însăşi plasarea lor în scenă conferă obiectelor tensiunea unor intenţii pe care le căutăm, le bănuim.

Andrei Pleşu susţine convingător: « Ceea ce dă spaţiului un sens vital este *mişcarea* < . . . > Se poate defini spaţiul prin tipul de *mişcare* pe care-l face posibil ». Sînt consideraţii de un deosebit interes, cu atît mai mult pentru teatru.

[9] Mona Iuga, *Scenografia — soră vitregă a artelor plastice?*, în *România literară*, nr. 3, 15 ianuarie 1970, p. 25.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

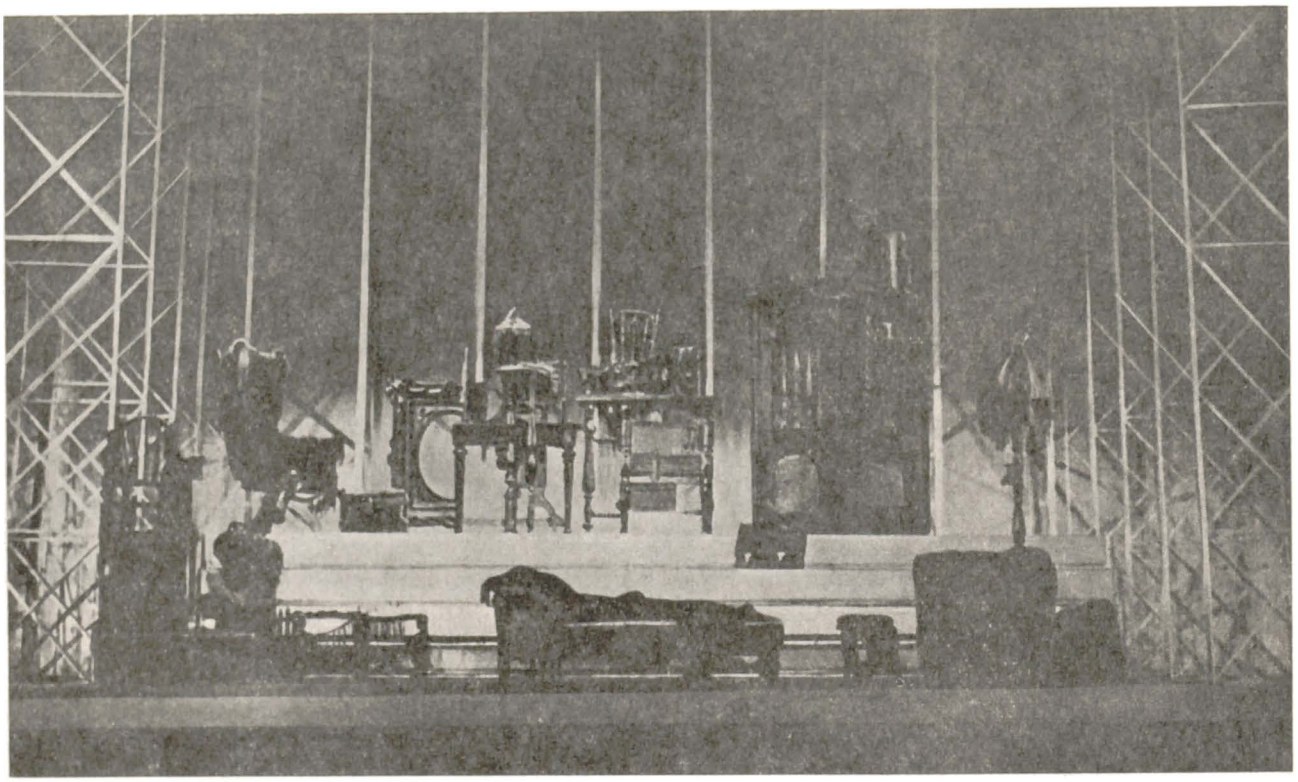


Fig. 5. — Camera lui Bérenger din *Ucigaş fără simbrie* de Eugen Ionescu (Teatrul de Comedie, 1968).

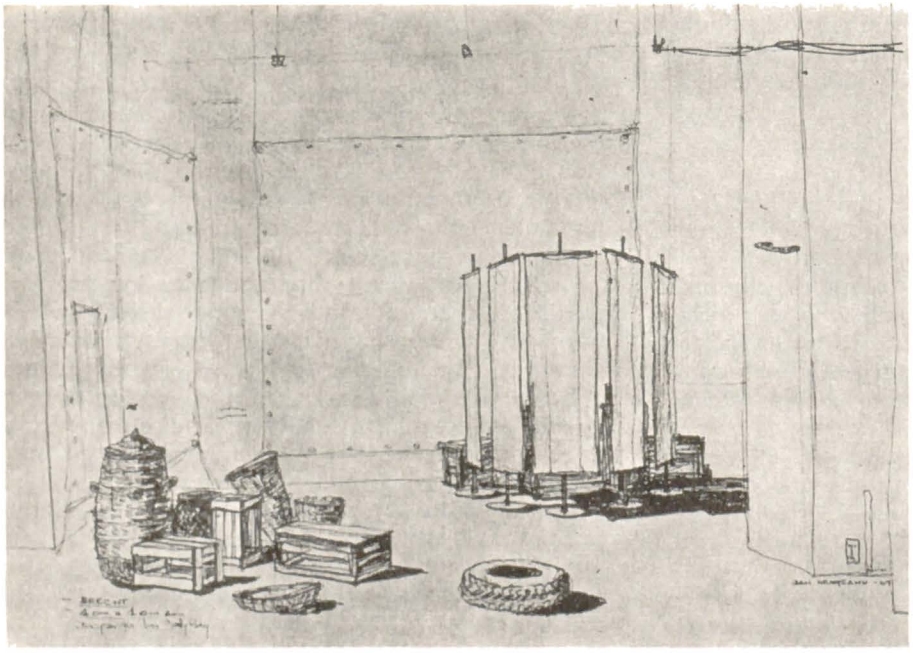


Fig. 6. — Schiţă de decor pentru *Dispariţia lui Galy Gay* de Brecht (Teatrul de Comedie, 1969).

Dan Nemţeanu arăta că-l preocupă « studierea şi încărcarea cu potenţial dramatic a fiecărui element care apare în decor şi costum » [10]. Astfel în *Rinocerii*, acolo unde se petrece ceva anormal, monstruos, obiectele cu aspectul lor cunoscut, cotidian sînt măsură fantasticului cumplit al situaţiei dramatice. Pe cînd de afară se aud galopul şi răgetele monştrilor, în nemişcarea tăcută a obiectelor unei camere stăruie faţa cunoscută a lumii. În schimb, în cealaltă cameră a lui Bérenger, din *Ucigaş fără simbrie*, canapeaua de piele şi mobilele negre sînt expuse într-un racursiu ce le dă un aer dominator,

[10] *Probleme ale scenografiei contemporane*, în *Arta plastică*, nr. 9, 1967, p. 6.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

o stranie monumentalitate terifiantă. În decorurile pentru montarea piesei *Sfîntul*, şi prin lucrurile banale, uzate, şi prin recuzita specială, strident colorată, a miracolelor de bîlci din « laboratorul de oficiere », se descrie o ambianţă a alienării personajului. Un amestec de lăzi, bidoane, cauciucuri de maşină militară şi coşuri pescăreşti, pînze fîlfîitoare — cuprins între prelate mari, cazone, întinse puternic — se revarsă pe scenă şi « vizualizează », în spectacolul *Dispariţia lui Galy Gay*, starea conflictuală şi anarhică a ocupaţiei coloniale.

Înţelegînd şi acceptînd convenţia scenică, apariţia sau dispariţia unui obiect va însemna o schimbare de loc, şi un actor cu un felinar, iar altul ţinînd o perdea, lîngă cîteva trepte, pot indica hanul din *Cercul de cretă caucazian*. Era un spectacol în care obiectul primea funcţii multiple, deseori de metaforă, de simbol (iată şi o schimbare de timp, sosirea primăverii: « Doi oameni ţin o pînză albă peste casă; mai tîrziu unul dă drumul şi celălalt strînge pînza încet. Primul aduce un vas cu iarbă »; iată şi alt simbol vizual, reamintit de notele scenografului: « Cînd vine Simon, muzicanţii dau drumul sulului de pînză albastră », însemnînd deopotrivă valurile rîului şi înseninarea, bucuria Gruşei la vederea bărbatului iubit). În cîteva montări, mai ales cu piesele lui Brecht *Cercul de cretă caucazian* şi *Dispariţia lui Galy Gay*, căutările în direcţia unui decor redus « la accesorii, la obiecte-instrumente » [11], s-au soldat cu reuşite memorabile.

Nemţeanu vorbea odată şi despre « o anumită deformare » a obiectelor scenografice pentru a fi expresive, adică, explica el, « vii numai pe scenă, numai în desfăşurarea acţiunii şi în raporturile dintre ele » [12]. Uneori, ele pot urma şi concretiza dialectica « viziunii », ca în finalul spectacolului *Sfîntul*, unde pe fondul alb al zidului, fostul altar-bar se transformă într-o ghilotină modernă, pe cînd mobilul coboară vertiginos, anunţînd o distrugere iminentă. Alteori, sînt rezultatul unei inventivităţi satirice, ca elementul arhitectural bisericesc kitsch, colaj de detalii gotice, baroce şi rococo, cu îngeri cu capete de păpuşi (pentru *Sfînta Ioana a abatoarelor)*.

Obiectele devin expresive atunci cînd sînt utilizate sau angrenate semnificativ în acţiune, caracterizîndu-se în consecinţă posibilităţile spaţiului scenografic şi modalitatea de reprezentare teatrală.

ION CAZABAN

[11] *Scenografia şi epoca*, în *Teatrul*, nr. 8, august 1970, p. 17.

[12] *Probleme ale scenografiei contemporane*, în *Arta plastică*, nr. 9, 1967, p. 6.

★

# O STIHIRĂ CU ADNOTĂRI

Dintre numeroasele periodizări ale notaţiei neumatice, propuse de muzicologi, ne-am oprit asupra celei medio-bizantine [1], părîndu-ne mai importantă, ca etapă la care se stabilizează sistemul de notaţie. Scriitura neumatică, din necesitatea notării cît mai exacte a fenomenului practic, de cîntare, a evoluat mai mult spre latura ei ornamentală. Din această cauză manuscrisele din etapa medio-bizantină ne apar ca mijloc de confruntare a scrierii mai vechi şi mai incerte, cu cea mai nouă, mult îmbogăţită, a secolelor XV—XVII. Etapa medio-bizantină este punctul de plecare al tuturor studiilor comparate referitoare la una dintre virtuţile — unanim recunoscute — ale muzicii bizantine: tradiţia nealterată. Ni se pare interesant să relevăm, în sprijinul acestei afirmaţii, modul original în care s-au păstrat unele cîntări bisericeşti de-a lungul a mai mult de două secole.

În fondul de manuscrise al Bibliotecii Academiei R. S. România se află un manuscris (ms. gr. 953), a cărui vechime a fost destul de recent stabilită de prof. Grigore Panţîru [2]. Ms. gr. 953 datează, după felul hîrtiei folosite, din prima jumătate a secolului al XIV-lea [3]. Comparîndu-l însă cu două manuscrise din secolul al XIII-lea, Codex Theologicus Graecus 181, al Bibliotecii Naţionale din Viena, şi cu ms. Ancien Fonds grec 261, al Bibliotecii Naţionale din Paris, prof. Grigore Panţîru arată că toate trei au acelaşi fel de notaţie muzicală (medio-bizantină) şi aceeaşi structură melodică şi modală. Copistul manuscrisului 953 a adăugat deasupra neumelor iniţiale, în cerneală neagră (fapt sesizat de prof. Grigore Panţîru), altele, în cerneală roşie, probabil numai acolo unde varianta cunoscută de el se deosebea de manuscrisul copiat [4]. Apare deci evident faptul că ms. gr. 953 (datat:

[1] I. D. Petrescu: etapa medio-bizantină: sec. XIII—XV. Grigore Panţîru: etapa medio-bizantină: sec. XII—XIV. Gheorghe Ciobanu: etapa medio-bizantină: sec. XII—XV. H. J. W. Tillyard: etapa medio-bizantină: sec. XII (1100) — XV (1450).

[2] Lucrare în manuscris.

[3] Fapt stabilit de paleografa Dalila Aramă, de la secţia de manuscrise a Academiei.

[4] Este cunoscut faptul că pe manuscrise nemele se scriu întotdeauna cu cerneală neagră, iar mărturiile cu cerneală roşie. În ms. gr. 953 neumele adăugate — şi care pot fi observate pe tot parcursul Stihirariului — cît şi mărturiile sînt scrise cu aceeaşi cerneală roşie concomitent cu copierea manuscrisului.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

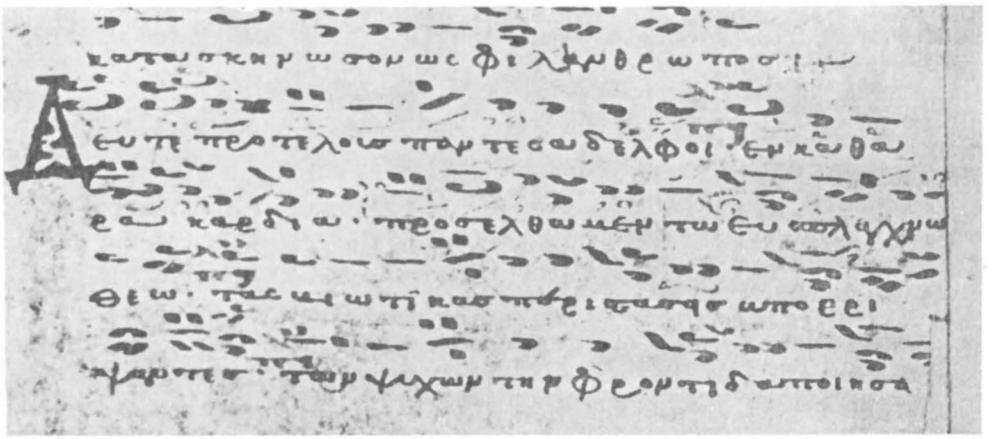


Fig. 1. — Facsimil din manuscrisul grec 953 f. 260v.

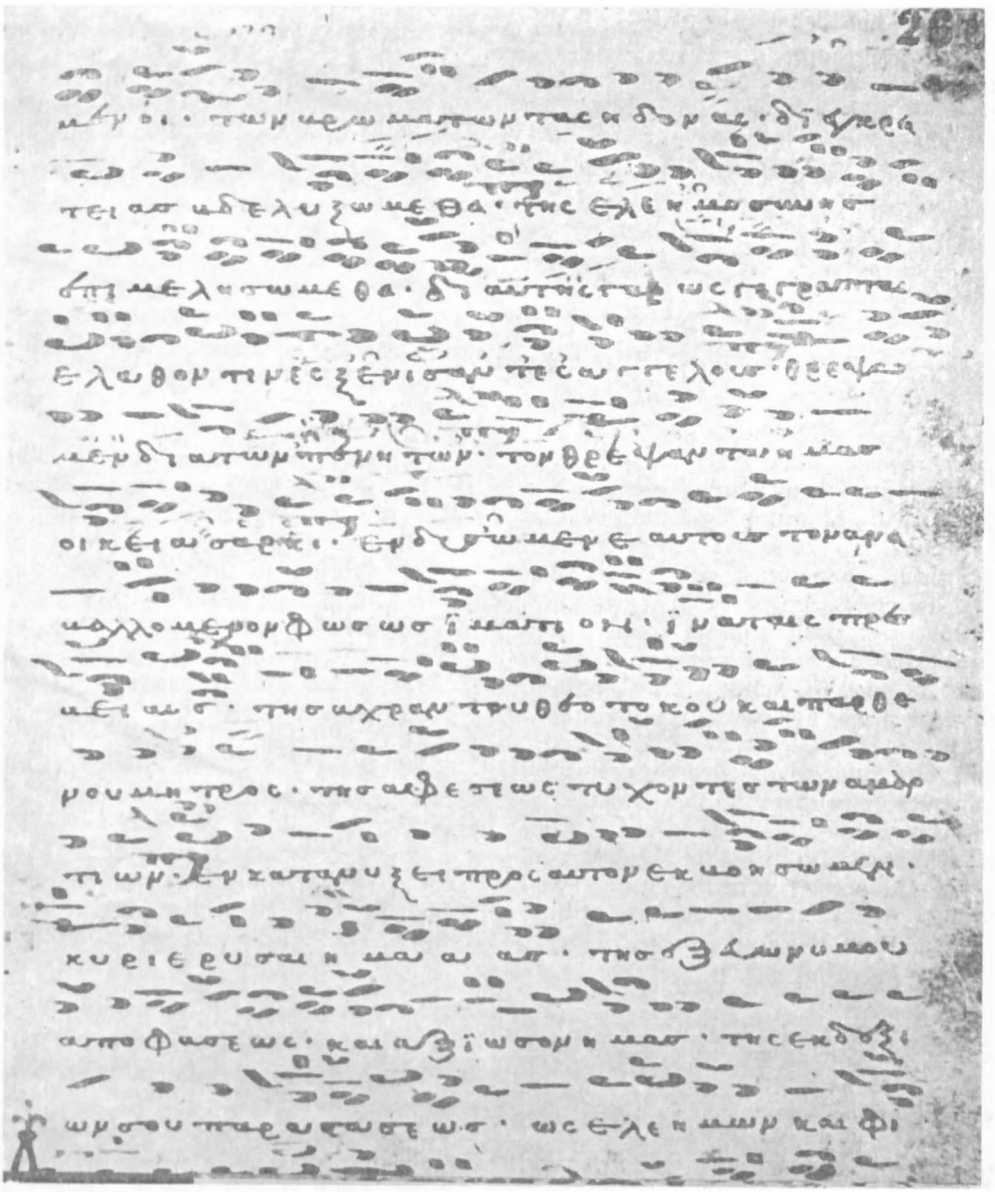


Fig. 2. — Facsimil din manuscrisul grec 953 f. 261 r.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

prima jumătate a secolului al XIV-lea) a fost copiat după un manuscris mai vechi, din secolul al XIII-lea.

Căutînd să desluşim natura modificărilor am ajuns la concluzia că ele sînt:

a) neume care îmbogăţesc melodia

neume adăugate

neume iniţiale

b) semne de expresie prin care se dă o pondere deosebită anumitor sunete

varianta

forma iniţială

c) semne care înlocuiesc mersul treptat prin saltul corespunzător

d) semne dinamice clasma micron (ţachisma)
gorgon

Dar, cercetînd mai amănunţit manuscrisul, am aflat trei stihire (f. 10r f. 36r şi f. 260v—261r) care, pe lîngă completările sesizate de Grigore Panţîru şi selectate de noi mai sus, mai au un rînd de neume, de dimensiuni pe alocuri minuscule, scrise de asemenea cu cerneală roşie (însă diferită) şi cu o pană foarte subţire. Caracterele semnelor par şi ele să dovedească mîna altui copist. Existenţa în aceeaşi cîntare a două feluri de cerneală roşie (cea de-a doua de un roşu mai intens dar de calitate mai slabă) şi a două caractere diferite de scriere ne-au condus la ipoteza că ar fi o completare ulterioară copierii manuscrisului. Am fi astfel în posesia a două variante, dacă le putem numi astfel, ale aceluiaşi imn. Ni se pare cu atît mai interesant să dăm, pe lîngă transcrierea acestora, şi transcrierea paralelă a melodiei din ms. Theol. Graec 181 (anul 1221) a cîntării Δεῦτε προ τελύτες ἀδελφοι, . . .

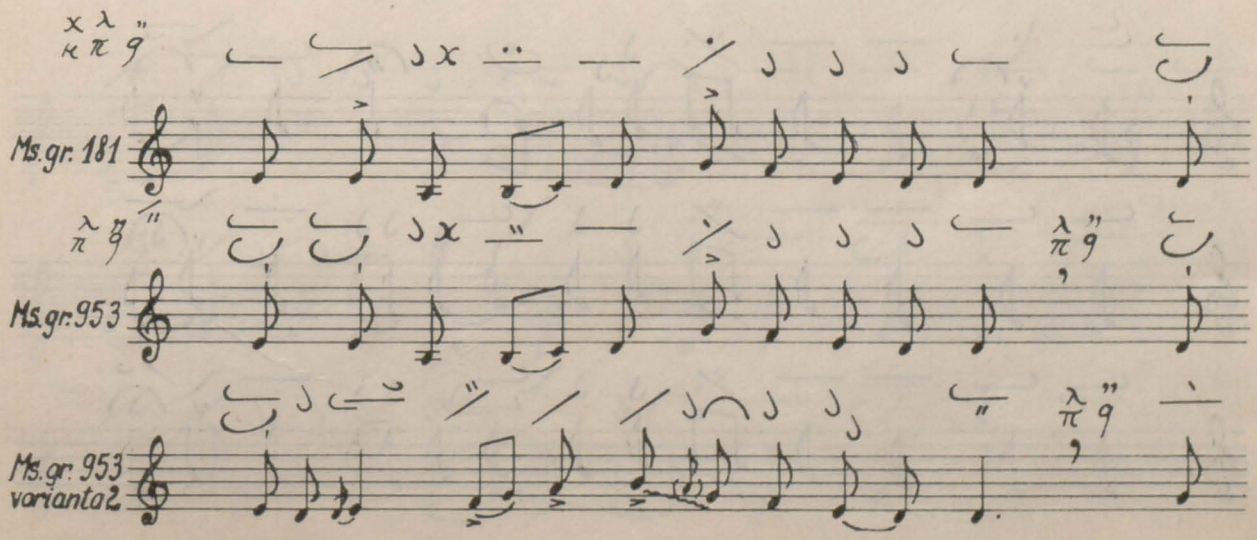
Urmărind transcrierea, vom observa pe parcursul cîntării mărturii care nu indică nici una dintre treptele între care sînt aşezate. Sînt mărturii ajutătoare, fie pentru intonarea unui interval mai dificil, cum ar fi cvarta mărită, fie mărturii de sprijin modal, acolo unde melodia gravitează spre un alt glas (mod). În transcrierile paralele, mărturiile (indicînd trepte fixe) sînt de real folos pentru verificarea cîntărilor mai vechi, unde aceste puncte de reper se întîlnesc mai rar.

Variantele, foarte asemănătoare, în care nu se modifică structura melodică sau modală a imnului — adnotările melodice provenind fie din practica de cult a mănăstirii unde a fost copiat manuscrisul, fie din practica personală a copiştilor — pot fi motivate şi de procesul de învăţare a muzicii transmise prin aceste manuscrise.

Astfel, dacă ar fi să afirmăm că există o tradiţie nealterată în cîntul bizantin, poate că ar trebui să pornim nu numai de la tradiţia orală, ci şi de la aceste adnotări, dovezi de necontestat, cuprinse în manuscrise.

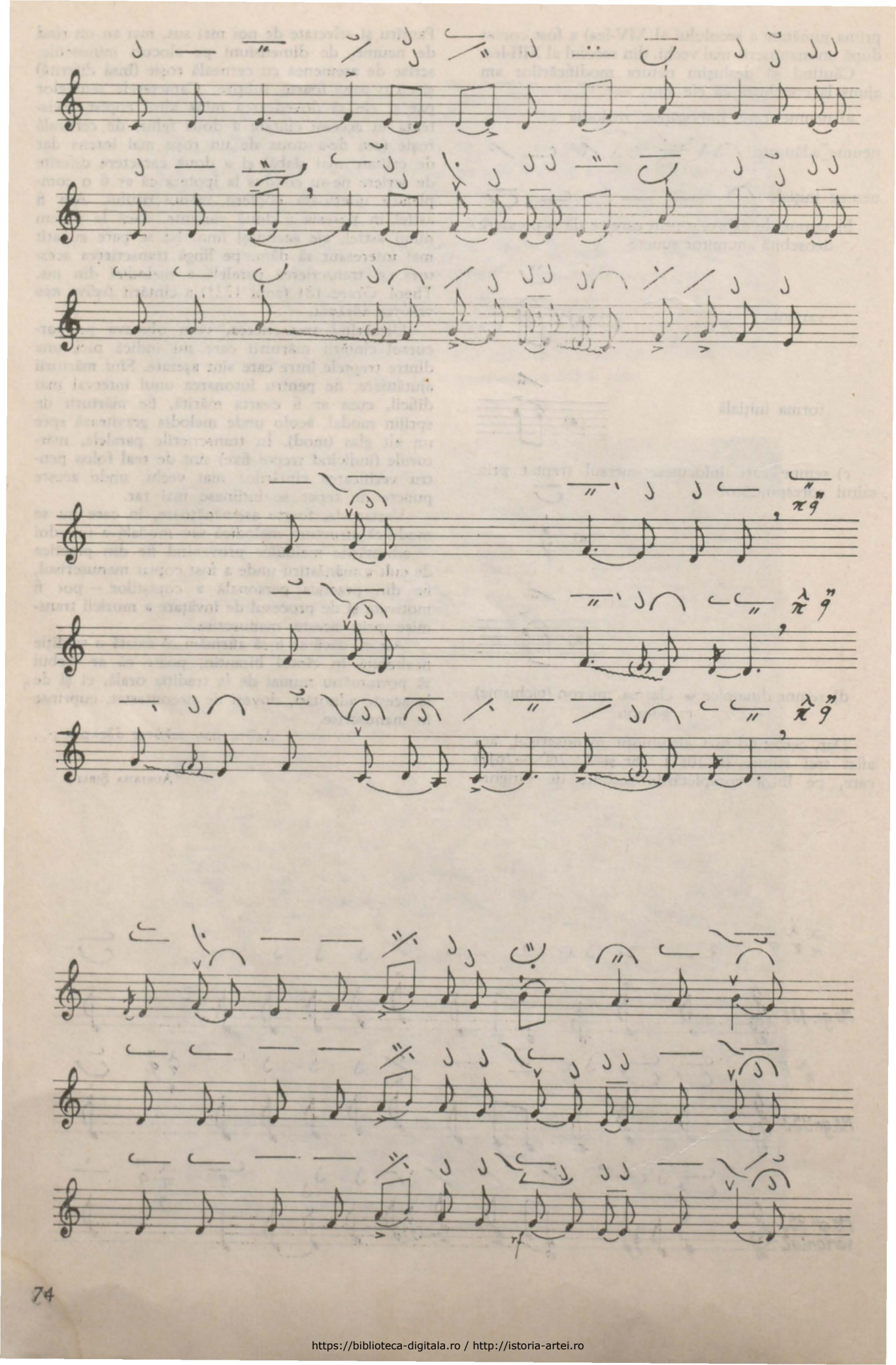
Δεῦτε προ τελύτες ἀδελφοι, . . .

ADRIANA ŞIRLI



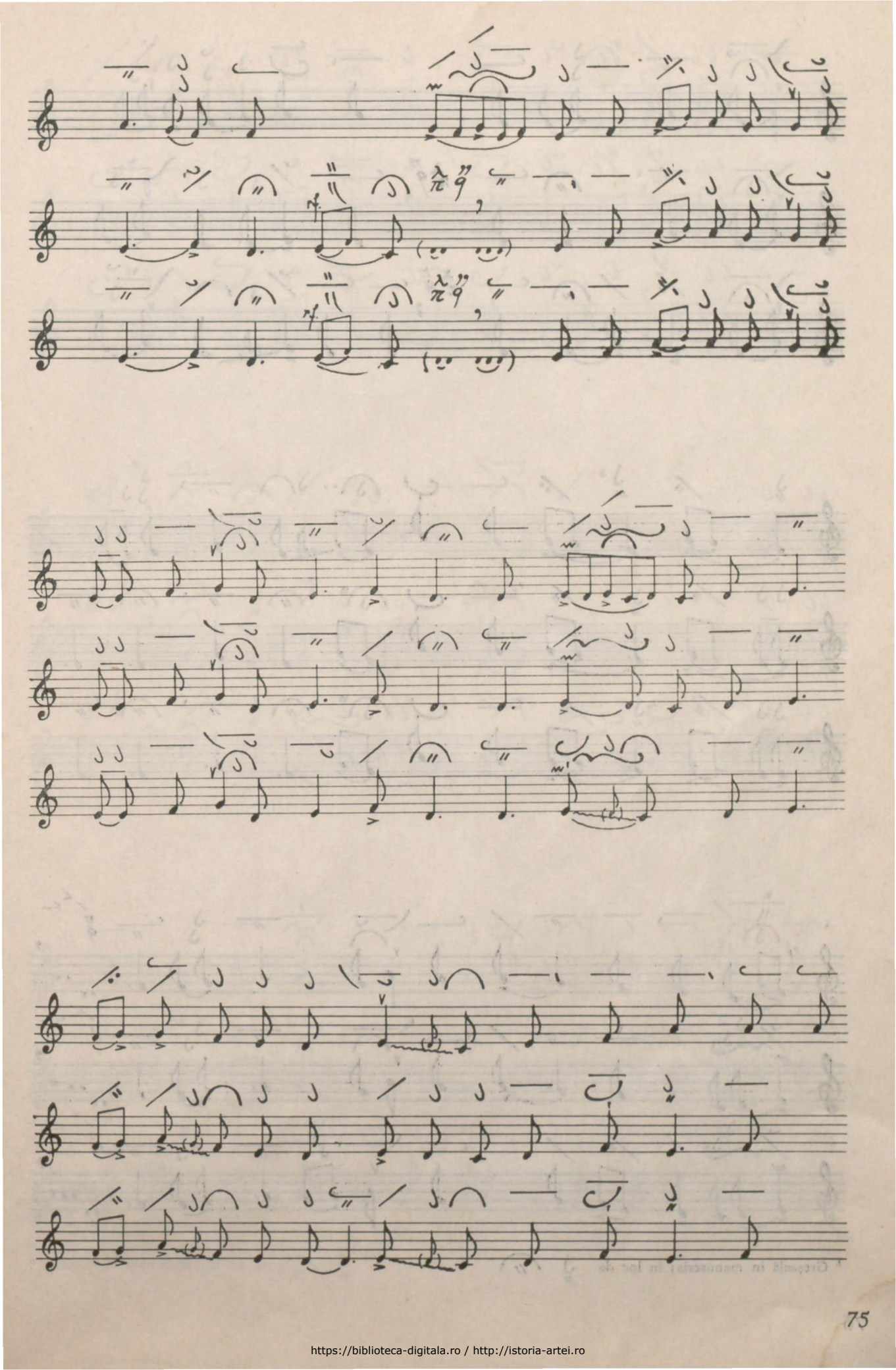



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



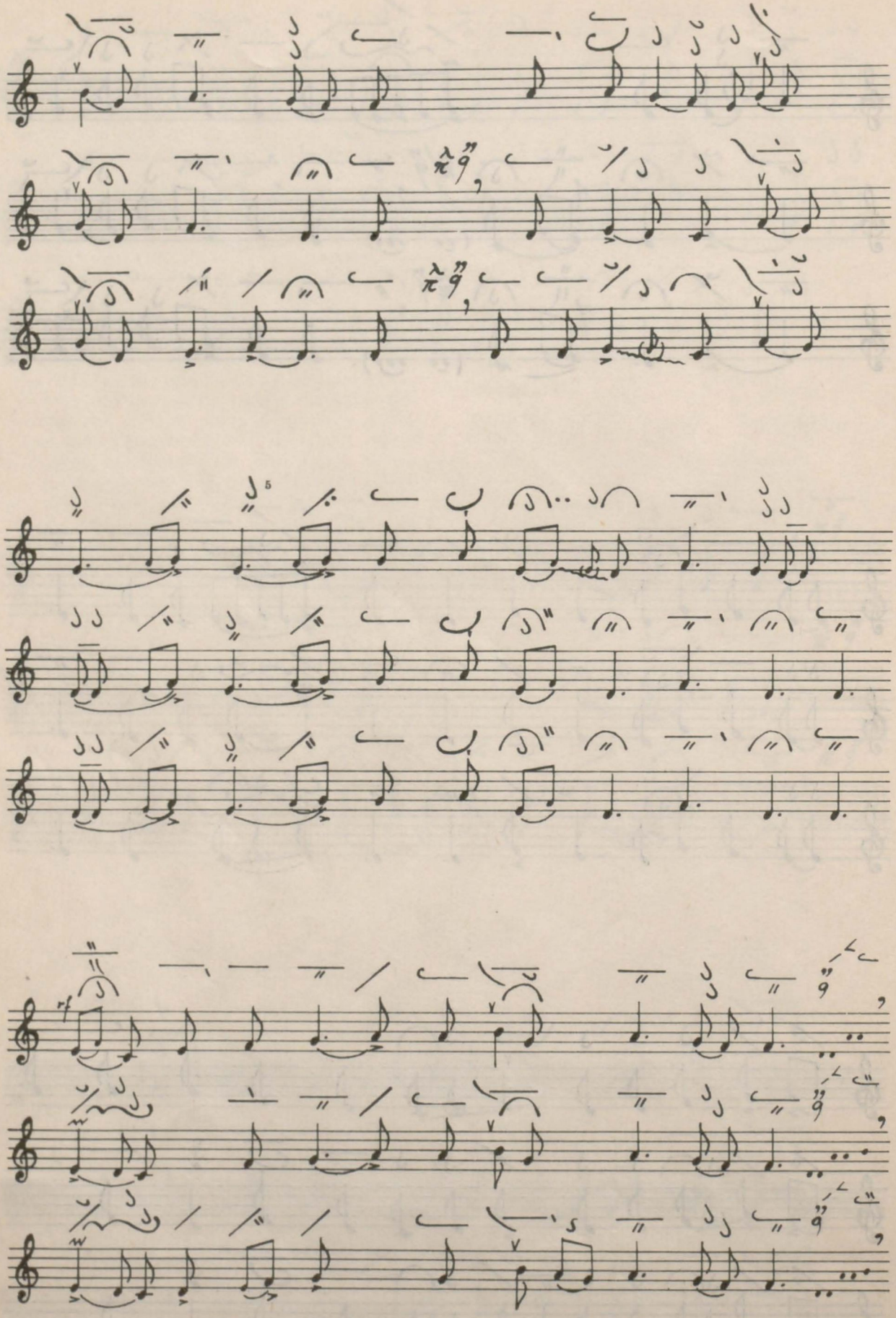


https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro





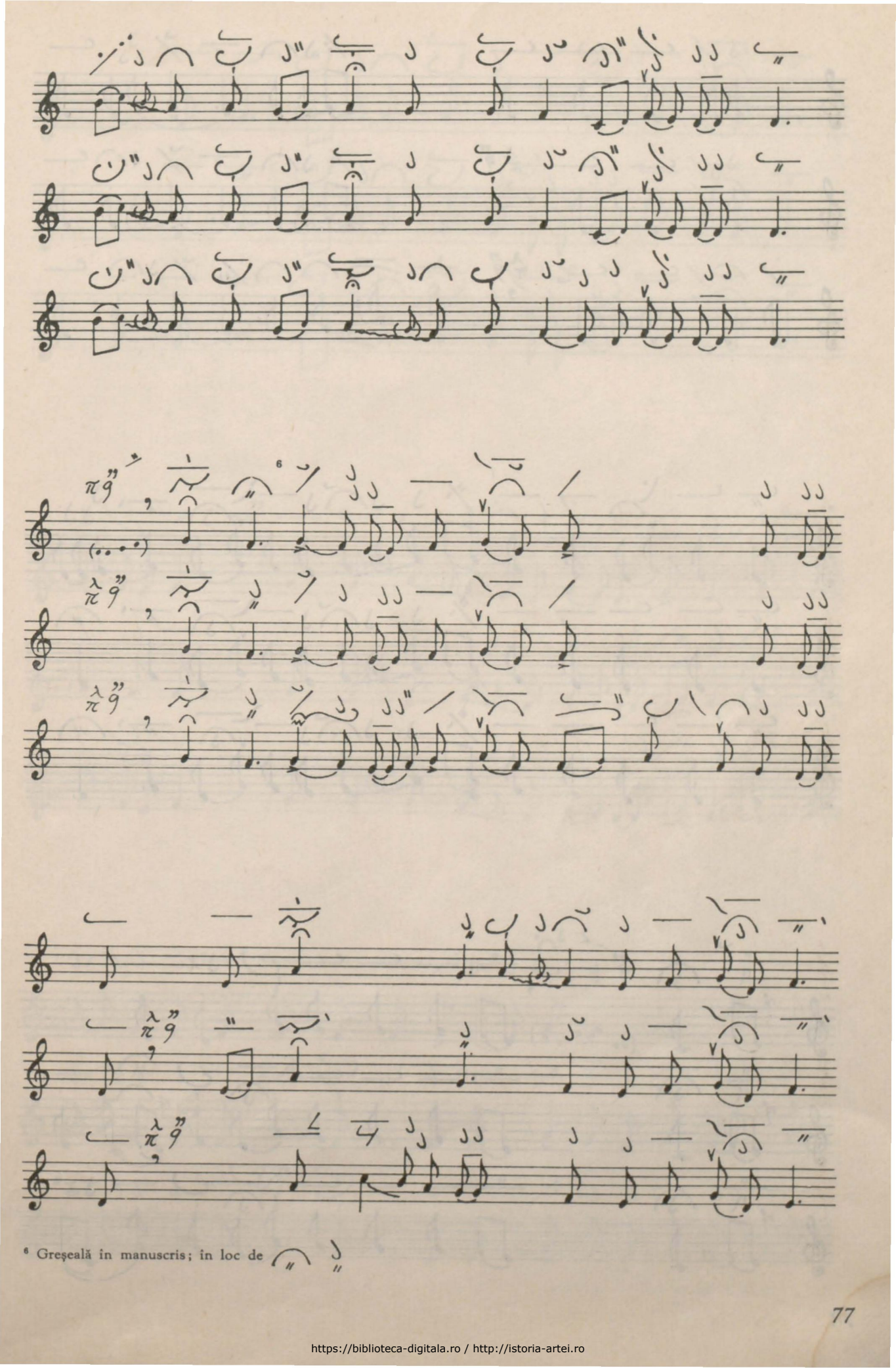
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



[5] Greşeală în manuscris; în loc de



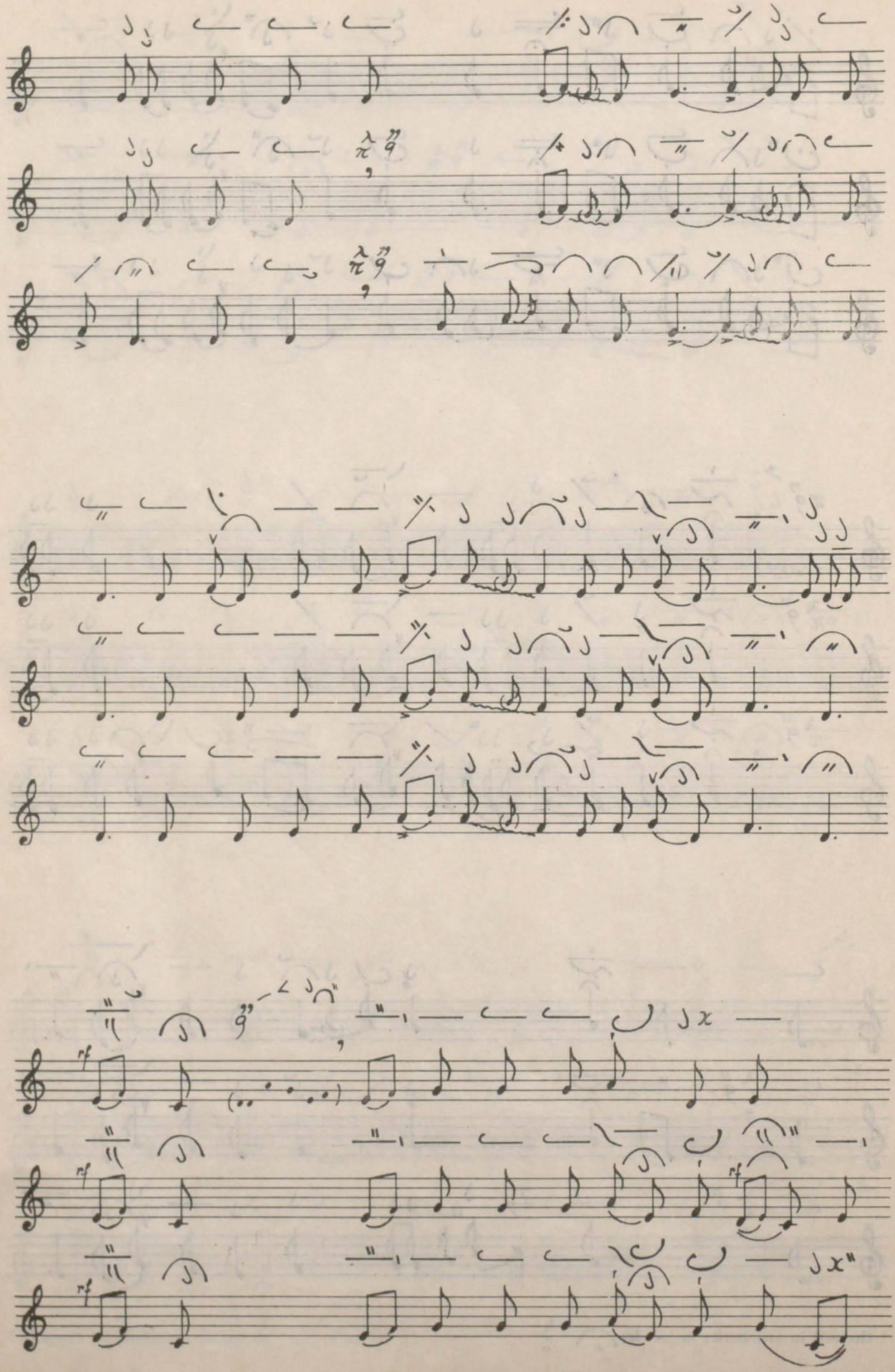
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



[6] Greşeală în manuscris; în loc de



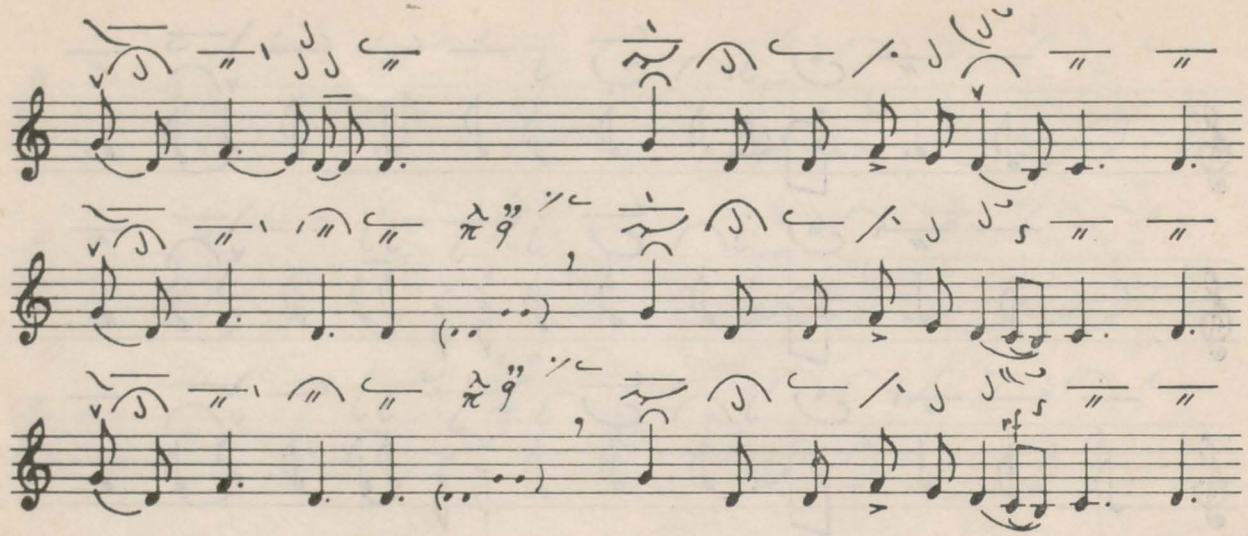
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

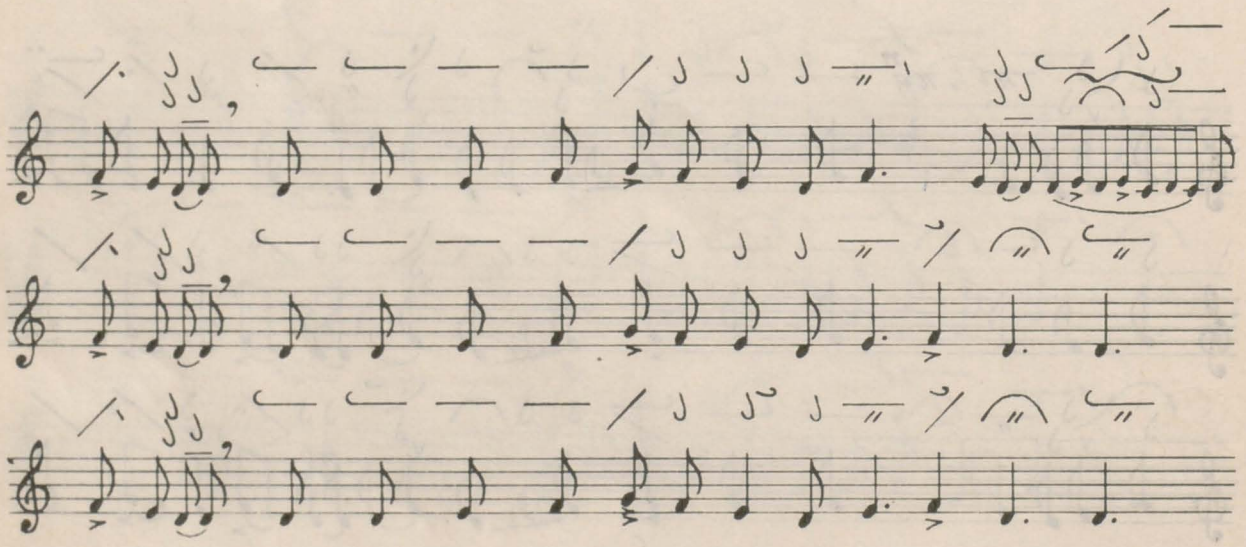


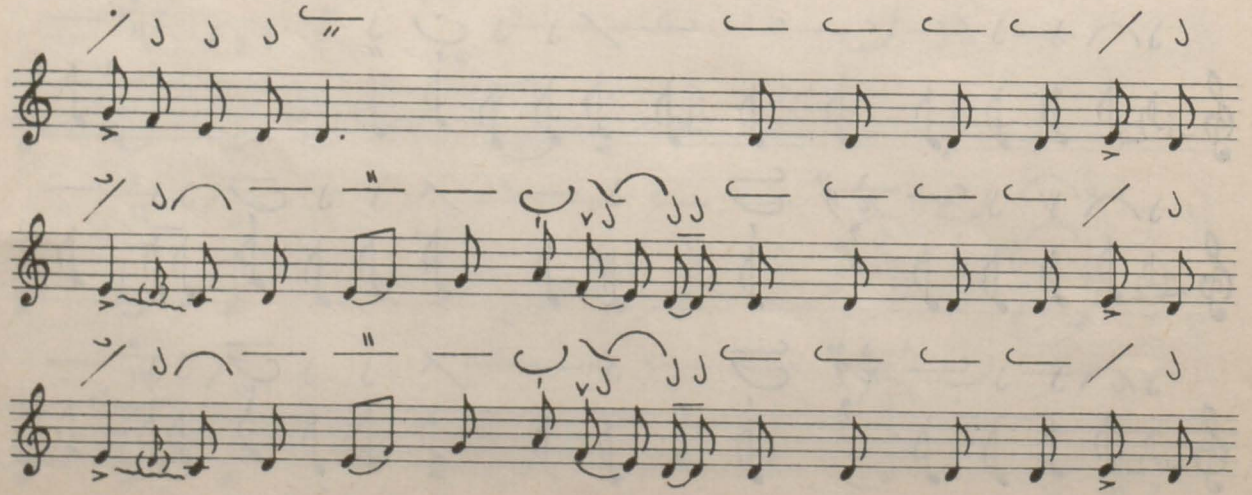


https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

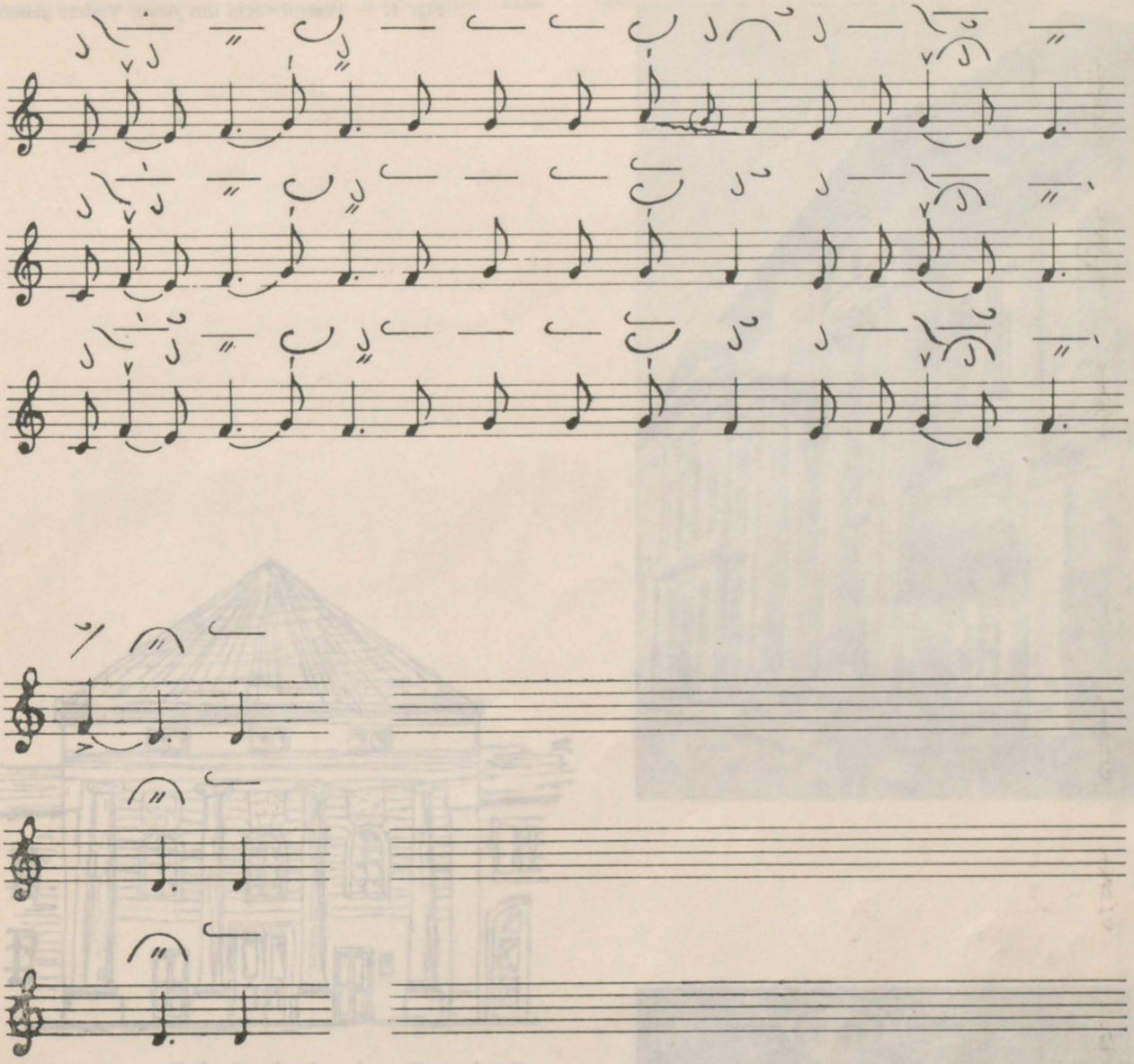








https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



# CU PRIVIRE LA CEA MAI VECHE CLĂDIRE DE TEATRU DIN ROMÂNIA

Intre Oraviţa şi Arad, aşezări cu o veche tradiţie culturală, se desfăşoară o onorabilă dispută [1] cu privire la prioritatea primei clădiri de teatru din România şi a cărei localizare o revendică ambele oraşe.

Dacă pentru teatrul din Oraviţa lucrurile sînt clare, el fiind inaugurat la 1 iulie 1817 [2], în schimb, vechimea aceluia din Arad a fost multă vreme controversată, nefiind cunoscute pînă în prezent izvoare directe care să ateste o dată certă a inaugurării lui. În lucrările mai vechi [3], în care se găsesc referinţe la începuturile teatrului arădean, se afirmă că iniţiativa construirii localului datează încă din 1816, teatrul începînd să funcţioneze însă numai din anul 1820. Acest ultim an, consacrat în marmora plăcii memoriale [4] aşezate în anul 1957, devine astfel de domeniu public.

Continuarea cercetărilor — şi trebuie subliniat îndeosebi meritul unui entuziast iubitor al trecutului teatrului arădean, Iosif Sîrbuţ — a avut ca

[1] Paul Everac, *Urania*, în *România Liberă*, nr. 7913 din 31 martie 1970.

[2] Sim. Sam. Moldovan, *Oraviţa de altădată şi teatrul cel mai vechi din România*, Oraviţa, 1938, p. 95; Oliver Velescu, *Un monument al istoriei culturale. Teatrul din Oraviţa*, în *Monumente şi Muzee*, I, 1958, p. 167; Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, vol. I, Bucureşti, 1961, p. 112.

[3] Váli Bela, *Az aradi szinészet története* 1774—1889 (Istoria teatrului arădean), Budapesta, 1889, p. 15; dr. Gáál János, *Arad vármegye... leirása* (Descrierea judeţului Arad), Arad, 1898, p. 656.

[4] Textul plăcii memoriale este următorul « Această clădire a fost ridicată în 1820 pentru a adăposti teatrul



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1. — Teatrul vechi din Arad. Vedere generală.

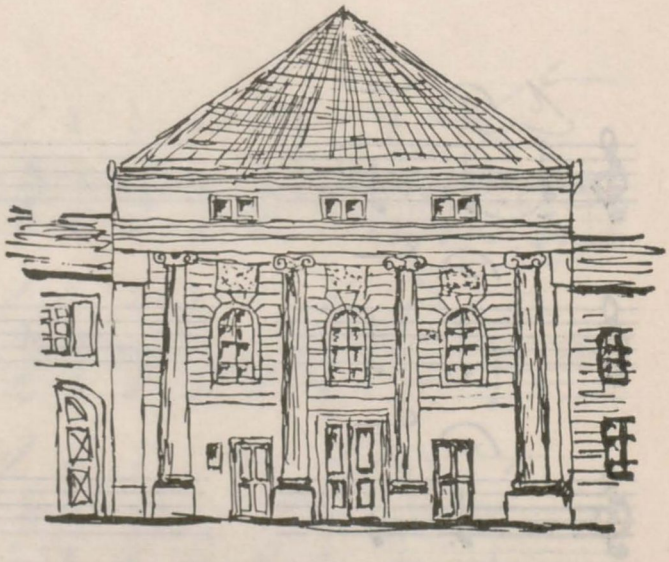


Fig. 2. — Teatrul vechi din Arad. Desen nesemnat publicat în Marki Sandor, Aradvármegye es Arad szabad király város monográphiája, Arad 1895 p. 821 (Monografia judeţului Arad şi a oraşului liber crăiesc Arad).

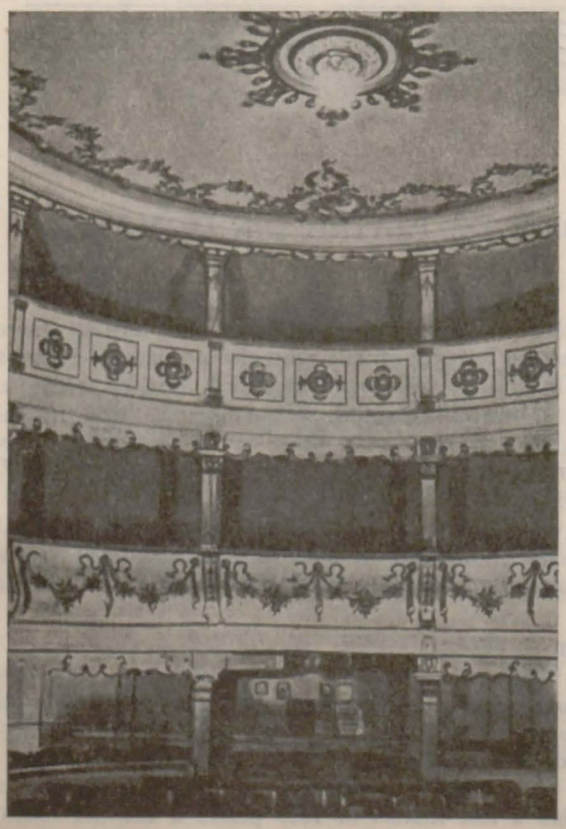


Fig. 4. — Sala teatrului din Oraviţa.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rezultat descoperirea unor noi documente care dovedesc existenţa unui teatru funcţionînd într-un local propriu la Arad, tot în anul 1817 [5].

O realuare recentă a cercetărilor privind acest monument istoric a permis noi precizări care vin să completeze cele ce se ştiau pînă în prezent despre această veche clădire de teatru.

Iniţiativa construirii unui teatru la Arad a avut-o Jakob Hirschl, o interesantă figură a Aradului din primele decenii ale secolului trecut. Originar din Alt-Ofen şi stabilit de tînăr în Arad, el şi-a format educaţia sub influenţa curentelor simpatizante ale revoluţiei franceze din oraşele Germaniei. Hirschl a fost un inovator, receptiv la ideile şi concepţiile înaintate ale epocii sale. [6]

În anul 1817 — aşa cum o atestă lucrătura în fier forjat a grilajului de la balcon — Hirschl şi-a construit casa din piaţa principală a oraşului. În spatele acestei case, făcînd corp comun cu ea, se află teatrul. Dealtfel circulaţia între casa proprietarului şi teatru se face prin curtea interioară a casei, iar, fapt important pentru datare, podul este comun ambelor clădiri; dovadă că într-adevăr teatrul din Arad este şi el construit în anul 1817.

O altă dovadă este actul din 4 mai 1817, prin care Jakob Hirschl se adresează primăriei oraşului, cerînd repararea străzii în faţa clădirii teatrului [7], de unde deducem — ipso facto — existenţa acesteia. Afluenţa publicului la teatru se pare că era mare, de vreme ce proprietarul sălii solicita primăriei, la 30 noiembrie 1817, un gardian pentru asigurarea ordinei la teatru în timpul spectacolului [8].

Aspectul originar al sălii se cunoaşte numai din relatarea arhitectului Wiliam Ursits, cel care a demontat întregul aranjament interior, descriere consemnată în secolul trecut de Váli Bela, istoricul teatrului arădean.

Construcţia de zidărie, după Ursits, a fost căptuşită în întregime cu lemn; mobilierul, aranjamentul scenei şi instalaţiile fiind executate de meşteri din Timişoara. Sala era luminată cu lumînări, iar, începînd din deceniul al şaptelea, cu lămpi de petrol. Încălzirea se făcea cu ajutorul unei sobe de teracotă, înlocuită mai tîrziu cu un şemineu de tablă. Cînd s-a permis fumatul în sală, bărbaţii îşi aprindeau pipele de la jarul sobei. Potrivit aceleiaşi relatări, exista un permanent pericol de incendiu şi numai hazardul a făcut ca în cele aproape şapte decenii de funcţionare a teatrului să nu se fi întîmplat nici o catastrofă [9]. Dealtfel, pericolul de incendiu a fost unul din motivele invocate în anul 1882 pentru părăsirea acestei săli de teatru care este apoi folosită ca depozit de recuzită pentru noul teatru [10].

Astăzi din arhitectura şi decoraţia interioară originară nu se mai păstrează nimic. Doar o mică parte din utilajele de scenă care s-au mai găsit se află expuse în muzeul teatrului din Arad.

Aspectul originar al faţadei, din secolul trecut, este cunoscut dintr-un desen publicat în lucrarea amintită a lui Váli şi reprodus şi în monografia Aradului, datorată lui Márki Sándor. Tratată în stil neoclasic — gustul epocii — arhitectura faţadei se distinge prin coloanele angajate, prin bosajul din jurul ferestrelor arcuite la nivelul lor superior şi prin învelitoarea mai înaltă, care singularizа clădirea faţă de celelalte case din frontul străzii.

Aşa cum s-a arătat, în sala acestui teatru s-au dat spectacole de către trupe teatrale de toate naţionalităţile, fiind de reţinut că, încă din primele luni de la prima menţiune documentară, au avut loc aici spectacole în limba română; primul, atestat la 27 februarie 1818, a fost susţinut de elevii Preparandiei din Arad [11].

După înfrîngerea revoluţiei din 1848—1849 localul teatrului a fost loc de manifestare a ideilor paşoptiste [12].

Alături de echipe celebre din Austria şi Ungaria, au dat spectacole aici — aşa cum menţionează şi placa memorială — trupele de teatru conduse de Pascaly şi Millo, la care trebuie adăugat şi ansamblul teatral sîrb al lui Crîstici Svetozar din Belgrad (1868).

Părăsită în anul 1882, sala vechiului teatru va cunoaşte o nouă folosinţă începînd din 1907. În acest an, s-a inaugurat aici, la 30 noiembrie, prima sală de cinematograf din Arad. În acest scop s-au făcut transformări, după proiectul arhitectului Iosif Steiner din localitate, aşa cum o dovedeşte un plan păstrat la Arhivele Statului din Arad, demolîndu-se scena, ultimul vestigiu din vechiul teatru, şi s-a construit o primă cabină de proiecţie [13].

În anul 1917 se măreşte capacitatea sălii la 800 locuri prin construirea actualului balcon din beton şi prin desfiinţarea foaierului. Casele de

arădan. Aici au dat reprezentaţii artişti ai dramaturgiei române, maghiare, şi germane: Deryné (1820), Pascaly (1868, 1870), Millo (1870). S-a deschis la 30 noiembrie 1907 primul cinematograf din Arad. Aşezat cu ocazia a 50-a aniversare. 30 noiembrie 1957 ».

[5] Simion Alterescu, *Care este cea mai veche clădire de teatru din România*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, t. VI, 1959, nr. 1, p. 242 şi urm.; Iosif Sîrbuţ, *Cea mai veche clădire de teatru şi cinematograf din ţară*, în *Caiet de documentare cinematografică*, nr. 5 (66), mai 1967, p. 98—103.

[6] Samuel Hirschl, *Moises Hirschl, Sein leben und Wirken. Zur feier seines 90 Geburtstages*, Wien, 1880. Broşură ocazională, tipărită de nepotul lui Iakob Hirschl.

[7] Arhivele Statului Arad. Fond Primăria Municipiului Arad. Dosar: Probleme de teatru şi spectacole.

[8] *Ibidem*.

[9] Váli Bela, *op. cit.*, p. 15.

[10] Încă din anul 1862, presa locală lansează o campanie pentru construirea unui teatru, care se realizează dealtfel între anii 1871—1874. Noul teatru, realizare a arhitectului arădean Czigler Victor, a ars curînd după inaugurare, la 18 februarie 1880. Arhitectura interioară a fost « simplificată » la refacerea care s-a făcut după incendiul din anul 1957.

[11] Cf. I. Sîrbuţ, *op. cit.*, după acte din arhiva Episcopiei Aradului.

[12] *op. cit.*, p. 656.

[13] Arhivele Statului Arad. Fondul citat, Dosar 15/1907, nr. 14604, fila 2. Planul este însoţit de următorul act:

« Kopp János, administratorul clădirii, cere primăriei autorizaţie să facă transformări la clădirea teatrului vechi din str. Simony nr. 1, după proiectul anexat al arhitectului Steiner.

25 septembrie 1907

Referatul Consiliului Tehnic.

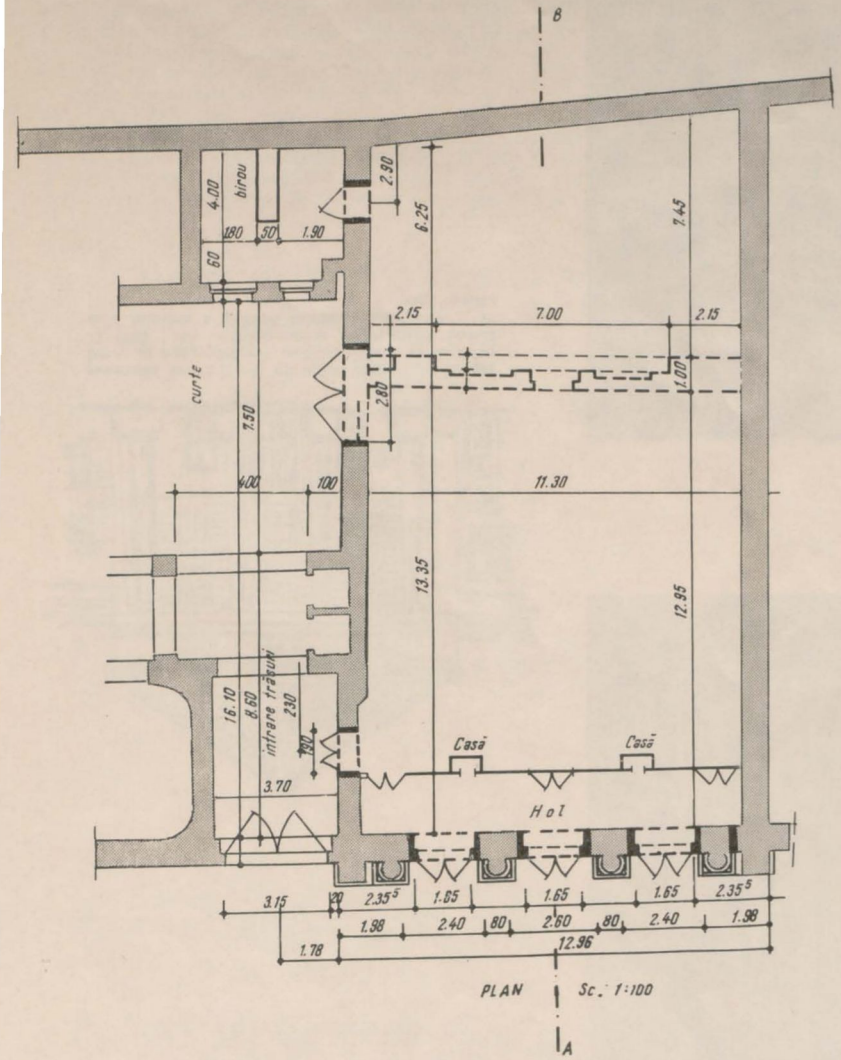
În urma verificării la faţa locului, membrii consiliului edilitar, sîntem de acord cu autorizarea lucrărilor

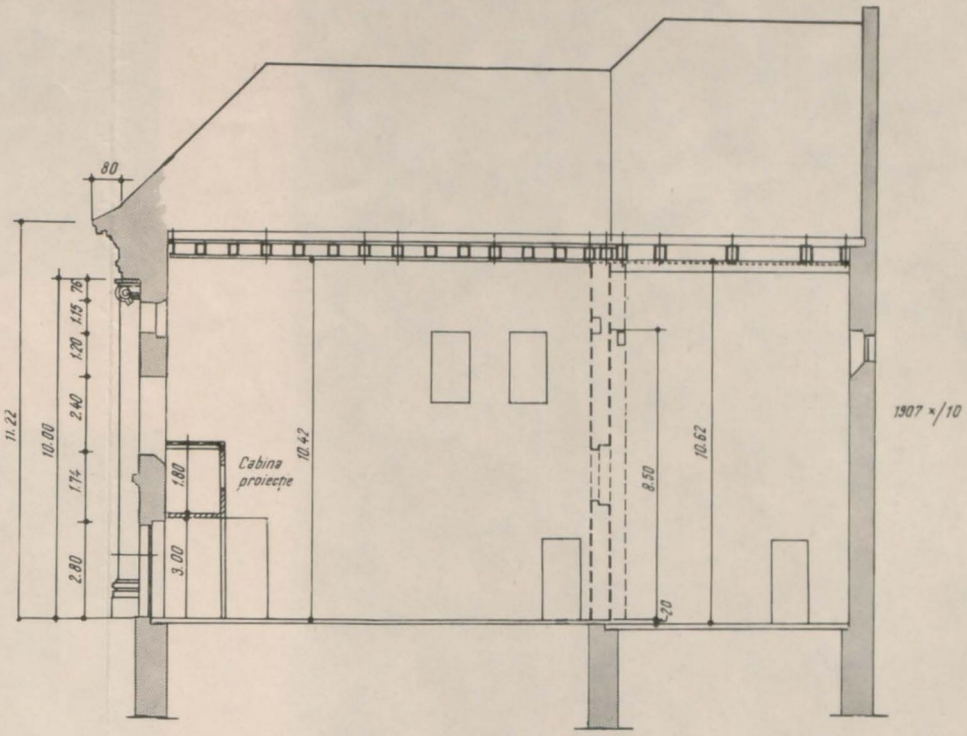


https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://bibliotheca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PROIECTUL DE TRANSFORMĂRI INTERIOARE A TEATRULUI VECHI DIN ARAD, SITUAT ÎN STR. BARON SIMONYI NR. 1




SECȚIE „A-B" 1:100 arh. Steiner Iosif

Fig. 3

CONFORM CU ORIGINALUL

Arhivele statului Arad. Fond primăria municipiului Arad dosar 15/1907. Probleme teatru spectacole nr. 14604 fila 2 (O. VELESCU 11 aprilie 1970).

rezultat descoperirea unor noi documente care dovedesc existenţa unui teatru funcţionînd într-un local propriu la Arad, tot în anul 1817 [5].

O realuare recentă a cercetărilor privind acest monument istoric a permis noi precizări care vin să completeze cele ce se ştiau pînă în prezent despre această veche clădire de teatru.

Iniţiativa construirii unui teatru la Arad a avut-o Jakob Hirschl, o interesantă figură a Aradului din primele decenii ale secolului trecut. Originar din Alt-Ofen şi stabilit de tînăr în Arad, el şi-a format educaţia sub influenţa curentelor simpatizante ale revoluţiei franceze din oraşele Germaniei. Hirschl a fost un inovator, receptiv la ideile şi concepţiile înaintate ale epocii sale. [6]

În anul 1817 — aşa cum o atestă lucrătura în fier forjat a grilajului de la balcon — Hirschl şi-a construit casa din piaţa principală a oraşului. În spatele acestei case, făcînd corp comun cu ea, se află teatrul. Dealtfel circulaţia între casa proprietarului şi teatru se face prin curtea interioară a casei, iar, fapt important pentru datare, podul este comun ambelor clădiri; dovadă că într-adevăr teatrul din Arad este şi el construit în anul 1817.

O altă dovadă este actul din 4 mai 1817, prin care Jakob Hirschl se adresează primăriei oraşului, cerînd repararea străzii în faţa clădirii teatrului [7], de unde deducem — ipso facto — existenţa acesteia. Afluenţa publicului la teatru se pare că era mare, de vreme ce proprietarul sălii solicita primăriei, la 30 noiembrie 1817, un gardian pentru asigurarea ordinei la teatru în timpul spectacolului [8].

Aspectul originar al sălii se cunoaşte numai din relatarea arhitectului Wiliam Ursits, cel care a demontat întregul aranjament interior, descriere consemnată în secolul trecut de Váli Bela, istoricul teatrului arădean.

Construcţia de zidărie, după Ursits, a fost căptuşită în întregime cu lemn; mobilierul, aranjamentul scenei şi instalaţiile fiind executate de meşteri din Timişoara. Sala era luminată cu lumînări, iar, începînd din deceniul al şaptelea, cu lămpi de petrol. Încălzirea se făcea cu ajutorul unei sobe de teracotă, înlocuită mai tîrziu cu un şemineu de tablă. Cînd s-a permis fumatul în sală, bărbaţii îşi aprindeau pipele de la jarul sobei. Potrivit aceleiaşi relatări, exista un permanent pericol de incendiu şi numai hazardul a făcut ca în cele aproape şapte decenii de funcţionare a teatrului să nu se fi întîmplat nici o catastrofă [9]. Dealtfel, pericolul de incendiu a fost unul din motivele invocate în anul 1882 pentru părăsirea acestei săli de teatru care este apoi folosită ca depozit de recuzită pentru noul teatru [10].

Astăzi din arhitectura şi decoraţia interioară originară nu se mai păstrează nimic. Doar o mică parte din utilajele de scenă care s-au mai găsit se află expuse în muzeul teatrului din Arad.

Aspectul originar al faţadei, din secolul trecut, este cunoscut dintr-un desen publicat în lucrarea amintită a lui Váli şi reprodus şi în monografia Aradului, datorată lui Márki Sándor. Tratată în stil neoclasic — gustul epocii — arhitectura faţadei se distinge prin coloanele angajate, prin bosajul din jurul ferestrelor arcuite la nivelul lor superior şi prin învelitoarea mai înaltă, care singularizea clădirea faţă de celelalte case din frontul străzii.

Aşa cum s-a arătat, în sala acestui teatru s-au dat spectacole de către trupe teatrale de toate naţionalităţile, fiind de reţinut că, încă din primele luni de la prima menţiune documentară, au avut loc aici spectacole în limba română; primul, atestat la 27 februarie 1818, a fost susţinut de elevii Preparandiei din Arad [11].

După înfrîngerea revoluţiei din 1848—1849 localul teatrului a fost loc de manifestare a ideilor paşoptiste [12].

Alături de echipe celebre din Austria şi Ungaria, au dat spectacole aici — aşa cum menţionează şi placa memorială — trupele de teatru conduse de Pascaly şi Millo, la care trebuie adăugat şi ansamblul teatral sîrb al lui Cristici Svetozar din Belgrad (1868).

Părăsită în anul 1882, sala vechiului teatru va cunoaşte o nouă folosinţă începînd din 1907. În acest an, s-a inaugurat aici, la 30 noiembrie, prima sală de cinematograf din Arad. În acest scop s-au făcut transformări, după proiectul arhitectului Iosif Steiner din localitate, aşa cum o dovedeşte un plan păstrat la Arhivele Statului din Arad, demolîndu-se scena, ultimul vestigiu din vechiul teatru, şi s-a construit o primă cabină de proiecţie [13].

În anul 1917 se măreşte capacitatea sălii la 800 locuri prin construirea actualului balcon din beton şi prin desfiinţarea foaierului. Casele de

arădan. Aici au dat reprezentaţii artişti ai dramaturgiei române, maghiare, şi germane: Deryné (1820), Pascaly (1868, 1870), Millo (1870). S-a deschis la 30 noiembrie 1907 primul cinematograf din Arad. Aşezat cu ocazia a 50-a aniversare. 30 noiembrie 1957 ».

[5] Simion Alterescu, *Care este cea mai veche clădire de teatru din România*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, t. VI, 1959, nr. 1, p. 242 şi urm.; Iosif Sîrbuţ, *Cea mai veche clădire de teatru şi cinematograf din ţară*, în *Caiet de documentare cinematografică*, nr. 5 (66), mai 1967, p. 98—103.

[6] Samuel Hirschl, *Moises Hirschl, Sein leben und Wirken. Zur feier seines 90 Geburtstages*, Wien, 1880. Broşură ocazională, tipărită de nepotul lui Iakob Hirschl.

[7] Arhivele Statului Arad. Fond Primăria Municipiului Arad. Dosar: Probleme de teatru şi spectacole.

[8] *Ibidem*.

[9] Váli Bela, *op. cit.*, p. 15.

[10] Încă din anul 1862, presa locală lansează o campanie pentru construirea unui teatru, care se realizează dealtfel între anii 1871—1874. Noul teatru, realizare a arhitectului arădean Czigler Victor, a ars curînd după inaugurare, la 18 februarie 1880. Arhitectura interioară a fost « simplificată » la refacerea care s-a făcut după incendiul din anul 1957.

[11] Cf. I. Sîrbuţ, *op. cit.*, după acte din arhiva Episcopiei Aradului.

[12] *op. cit.*, p. 656.

[13] Arhivele Statului Arad. Fondul citat, Dosar 15/1907, nr. 14604, fila 2. Planul este însoţit de următorul act:

« Kopp János, administratorul clădirii, care primăriei autorizaţie să facă transformări la clădirea teatrului vechi din str. Simony nr. 1, după proiectul anexat al arhitectului Steiner.

25 septembrie 1907

Referatul Consiliului Tehnic.

În urma verificării la faţa locului, membrii consiliului edilitar, sîntem de acord cu autorizarea lucrărilor



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

bilete sînt mutate în gangul de intrare al clădirii alăturate, unde sînt şi astăzi.

Introducerea filmului sonor făcînd sala improprie proiecţiilor de cinema, ea este închisă între anii 1930—1933 [14]. Se fac noi transformări, care dau aspectul de astăzi al clădirii; se construieşte o nouă cabină de proiecţie, montată în consolă, pe un planşeu de beton sub cornişă, între cele două coloane centrale ale faţadei şi se adaugă decoraţia lipsită de gust pe fusurile coloanelor, alterîndu-se în felul acesta arhitectura originară a faţadei.

★

Spre deosebire de clădirea de la Arad, teatrul din Oraviţa are o arhitectură şi decoraţie interioară calitativ superioare. El nu a fost, aşa cum pe nedrept se afirmă, « dărîmat şi complet reconstruit în 1892 » [15]. În acel an, teatrul din Oraviţa a fost supus doar unei reparaţii temeinice care nu a alterat însă vechea construcţie. Grosimea zidurilor, caracterul neoclasic al faţadei, cu arcuri simple şi fronton triunghiular, ornamentele « empire » ale interiorului, cu ghirlandele sau rozetele aurite ale balustradelor balcoanelor şi ale plafonului, totul în gustul primelor decenii ale secolului al XIX-lea, dovedesc fără tăgadă că edificiul şi-a păstrat în mare parte caracterul său stilistic iniţial. Dealtfel, acest lucru s-a putut constata şi cu prilejul lucrărilor de restaurare din anii 1962—1964.

Acest aspect trebuie subliniat pentru a scoate în evidenţă faptul că în faţa a două clădiri contemporane cu aceeaşi funcţie, valoarea artistică a teatrului din Oraviţa rămîne precumpănitoare.

Dacă din punct de vedere calendaristic teatrul din Arad este menţionat documentar cu două luni înaintea celui din Oraviţa, din cel al istoriei culturii valoarea lor este absolut egală. De aceea nu este admisibil ca, pledînd pentru valoarea uneia din cele două clădiri, să se nege vechimea celeilalte. Pe scenele ambelor teatre au evoluat aproape aceleaşi trupe artistice, sălile respective fiind locul de desfăşurare a numeroase manifestări culturale. Spectacolul în limba română din 1818 ar conferi un plus de valoare istorică sălii din Arad. În schimb, arhitectul teatrului din Oraviţa este Ion Niuny, după cît se pare român macedonean, din colonia stabilită la Oraviţa la sfîrşitul secolului al XVIII-lea.

Ambele teatre sînt declarate monumente istorice şi reprezintă, fiecare în parte, o mărturie a nivelului cultural atins de două din oraşele din vestul ţării, în primele decenii ale veacului trecut.

OLIVER VELESCU

# UN PROIECT DE TEATRU SIMBOLIST (1914)

Cînd, în aprilie 1914, revista ieşeană de orientare simbolistă *Versuri şi proză* anunţă intenţia redactorilor şi colaboratorilor săi de a înfiinţa un teatru propriu, cu o poziţie estetică afirmată clar în selecţia repertorială, cititorii n-au fost — credem — prea surprinşi. Încă de la primele numere, revista (numită atunci *Versuri*) îşi arătase interesul pentru o categorie de teatru: teatrul poetic, în acest sens menţionînd şi propunîndu-şi să comenteze piesele în versuri înscrise în repertoriul Teatrului Naţional local, în stagiunea 1911/1912 ce urma să înceapă [1]. Preocuparea îşi dovedeşte continuitatea, capătă amploare şi se concretizează divers fie prin lucrările dramatice, fie prin consideraţiile critice publicate în cei cîţiva ani de apariţie (pînă în 1916). În revistă, se găsesc, integral sau fragmentar, piese de O. Wilde (*La Sainte courtisane sau Femeia cu pietre scumpe*, nr. 9, 1 mai 1914), A. Strindberg (*Coram Populo*, nr. 16, 26 noiembrie 1915 şi nr. 17, 5 decembrie 1915) sau de Pompiliu Păltănea (*Fugind de Charybdis*, nr. 10, 1 februarie 1912; *Jocul zeilor*, nr. 14—16, 1 mai 1912 — un autor de dileme dramatice confecţionate, cu suport morbid, à la Bataille, tipărit şi în *Viaţa nouă* a lui Ov. Densuşianu), A. Hefter-Hidalgo (*Ariana*, tragedie într-un act dedicată lui Ion Minulescu şi ilustrată de Victor Ion Popa, nr. 2—3, februarie—martie 1915), Dan Bădărău (*Spre altă viaţă*, acelaşi număr), acestea mărturisind preferinţe literare simptomatice în epocă, dar totodată fiind doar nişte veleităţi tinereşti, trecătoare.

Cronicile teatrale semnate, cu pseudonimul Evandru, de unul din conducătorii revistei, poetul I. M. Raşcu, apără, fie şi indirect, şi atunci cînd n-o spun deschis, opţiunea pentru poezia dramatică de concepţie modernă, îşi îndreaptă criticile şi ironiile asupra pieselor naturaliste sau a « pseudodramelor » psihologice — avînd în vedere cele produse de Al. G. Florescu, I. S. Miclescu, A. de Herz — plasate îndeobşte în saloane strălucitoare, unde se mişcă « domni pomădaţi şi înmănuşaţi », o adunare mondenă aruncînd « în dreapta şi în stînga cu o dărnicie imperturbabilă sforăitoare sentinţe » [2]. Pentru poet, teatrul este « un templu al *artei* » (subl. sa) în care nu-şi are loc dialogul banal şi declarativ, dimpotrivă în care cuvîntul trebuie să fie « muzică » şi revelaţie, pretinzînd actorului calităţi ignorate deseori pînă atunci.

de transformare, conform planului, la imobilul lui Kopp Janos din str. Simony nr. 1.
Întrucît comisia nu a avut posibilitatea să examineze starea grinzilor tavanului, în cazul în care se constată că după îndepărtarea celor două grinzi de sub tavan capetele grinzilor tavanului sînt putrede, ele vor trebui prevăzute cu două proptele laterale.
Toate lucrările trebuie făcute cu mare grijă şi cu respectarea normelor tehnice » (original în limba maghiară).

[14] I. Sîrbuţ, *op. cit.*

[15] *Ibidem.*

[1] Nr. 1, 15 septembrie 1911 şi nr. 2, 1 octombrie 1911.

[2] Nr. 4, 1 noiembrie 1911.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fireşte, nu se gîndeşte la declamaţie, cu atît mai puţin la declamatorismul strident şi atît de uzat, ci la consensul de « muzicalitate » pe care versul dramatic să-l afle în actor, la o anumită sensibilitate şi participare a acestuia la « muzica » textului. Sînt criterii şi deziderate de luat în seamă, uneori concentrate într-o apreciere-imagine cum este aceea despre Anicuţa Cîrje care, pe scenă, « a palpitat sub sonoritatea versurilor » — imagine elocventă pentru interpretarea dorită [3].

În anul 1914, revista se remarcă printr-o tendinţă programatică şi teoretică tenace: în suită, articolele lui A. Hefter — acum, la conducerea ei — prezintă simbolismul literar, utilizînd pe Rémy de Gourmont, Jean Moréas, Henri de Régnier. Simbolismul este considerat drept « maximul efort de estetizare a lumii », obţinînd « ridicarea frumosului la forme de sine stătătoare, valorificarea artei prin elementele ei specifice » [4]. O acţiune de teoretizare care îşi va căuta probabil, mai mult ca oricînd, complementul necesar de înfăptuire şi-l va vedea, mai atrăgător ca oriunde, în actul teatral, în modul manifest şi solidarizant al spectacolului. În nr. 8 din 15 aprilie 1914, se face cunoscută hotărîrea scriitorilor grupaţi în jurul revistei de a înfiinţa un teatru. În ciuda obstacolelor şi pentru oricît timp ar exista, acest teatru va fi « un templu de artă dramatică, care să corespundă cerinţelor sufletului modern. Ca şi încercările similare din Apus, care deşi au avut uneori o existenţă efemeră, totuşi au triumfat, deschizînd producţiunilor şi manifestărilor dramatice drumuri luminoase, teatrul « Versuri şi Proză » va căuta şi la noi în ţară să urmărească un astfel de ideal ». Cîteva luni, revista trăieşte momentul pregătirilor. Tot atunci, consemnează activitatea animatoare a lui Jacques Copeau care a înţeles « necesitatea unui teatru de artă adevărată, liber de orice veleităţi comerciale » [5]. Se anunţă repertoriul primelor stagiuni [6]: o serată de deschidere cu *Polyphem* de Albert Samain [7], apoi *Dánsul în faţa oglinzii* de François de Curel, *Pierrot fumiste* de Jules Laforgue, *Ciclul morţii* şi *Sora Beatrice* de Maeterlinck, *Ifigenia* de Jean Moréas, *Tragedia Phenisei* de Rémy de Gourmont, *Deşteptarea primăverii* de Wedekind, poemul dramatic *Pustnicul* de Enric Furtună, *Miros de iarbă* de A. Hefter-Hidalgo [8], *Mandragora* de J. Lorrain (traducere de I. Minulescu), *Pan* de Charles Van Lerberghe, *Săptămîna luminată* de Mihail Săulescu, *Maica cea tînără* de Emil Isac, *Sfinxul* de Nicolae Davidescu [9], *Oedip şi Sfinxul* de Peladan (traducere de Const. T. Stoika). Pentru teatrul a cărui deschidere este fixată în toamnă, se va solicita colaborarea unor pictori cunoscuţi la realizarea decorurilor, iar trupa va fi formată din « acei mai puţin actori şi mai mult artişti ». Directorii vor întreprinde o călătorie de documentare la Paris [10]. Dar la venirea toamnei, se vesteşte amînarea deschiderii teatrului pentru o dată necunoscută, din cauza izbucnirii răzoiului [11].

Ce a fost, ce putea fi « ora de teatru » a revistei *Versuri şi Proză ?* O tentativă — dintr-o necesitate lăuntrică — a tinerilor poeţi de a se manifesta dincolo de pagina tipărită, de a stabili şi de a trăi bucuria contactelor umane (cum vor năzui, mai tîrziu, şi poeţii avangardei interbelice). O posibilitate de materializare a unor exigenţe simboliste în planul scenei, grupînd împrejur şi contaminînd creatorii diferitelor arte. Şi nu ne va scăpa că printre colaboratorii şi prietenii revistei ieşene care au simţit regretul eşecului, printre cei mai tineri — încă de atunci atraşi de teatru — erau şi adolescenţii Victor Ion Popa şi B. Fundoianu. Ne gîndim mai ales la Fundoianu care, peste cîţiva ani, se mărturiseşte statornic pentru spectacolul de sugestie poetică şi care va porni la drum teatrul « Insula » cu reprezentarea unui poem dramatic.

I. C.

# MOMENTE DIN VIAŢA MUZICALĂ A BRAŞOVULUI

Bogăţia de materiale şi documente existente în bibliotecile şi arhivele noastre constituie în permanenţă un preţios fond al inteligenţei şi creaţiei oamenilor de cultură şi artă români, maghiari şi germani, tezaur valorificat astăzi de instituţiile braşovene specializate (muzee, biblioteci, cenaclul compozitorilor).

Casa memorială « George Dima » şi cea a Mureşenilor, expoziţia « Braşovul muzical în documente şi publicaţii », sesiunile ştiinţifice anuale, precum

[3] Nr. 5, 15 noiembrie 1911.

[4] Nr. 7, 1 aprilie 1914.

[5] Nr. 10, 15 mai 1914.

[6] Nr. 8, 15 aprilie 1914 şi nr. 9, 1 mai 1914.

[7] Cu acest poem dramatic se inaugurase, în 1911, Biblioteca « Apollo » a editurii « Asociaţiei Culturale » din Iaşi. Traducătorul, I. M. Raşcu îl prezintă în prefaţă pe A. Samain ca pe « un parnasian », « un precursor » al simboliştilor, « un visător, deprins de a înfrumuseţa şi a idealiza totul » (p. 12—13).

[8] Faţă de faţă, femeia: pasiune, senzualitate — şi bărbatul: cerebral, avid de putere, de acţiune... Publicată întîi în revista *Versuri şi Proză*, nr. 15—20, 1914, cu ilustraţii de V. I. Popa, apoi în volum (Iaşi, 1915), mai interesante sînt unele pasaje din prefaţa autorului la această piesă destinată unei montări « de sugestiune şi spontaneitate » (p. VIII): « Între cuvintele scrise şi unele propoziţii abia schiţate, între un început de cugetare şi expresiunea vagă a unei senzaţii, imaginaţia cititorului trebuie să intervie pentru a întregi o manifestare şi pentru a da viaţă ideilor, emoţiunilor, sufletelor diverse » (p. IX), astfel încît « fiecare cititor să fie în parte un actor » (p. VIII).

[9] Triunghi: soţul tînăr, soţia vîrstnică, fata ei din altă căsătorie — dragoste torturată, suferinţă, violenţe... Cu personaje chinuite între sentimentul păcatului şi dezlănţuirea firească, vitală a instinctelor, piesa ne apare mai apropiată de expresionism.

[10] Nr. 10, 15 mai 1914.

[11] Nr. 14, 15 septembrie 1914.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

şi Festivalul muzicii de cameră, ţinut anual, reprezintă de fiecare dată momente importante ale dezvoltării şi continuării tradiţiilor artistice pe aceste meleaguri transilvănene.

S-a adunat aici, prin interesul cultural al braşovenilor, al muzicienilor de prestigiu, o bogăţie spirituală substanţială, cu puternice rezonanţe naţionale, formînd biblioteci şi arhive ale căror fonduri vorbesc despre hărnicia şi talentul poporului nostru şi al naţionalităţilor conlocuitoare.

Fie că vorbim despre colecţiile speciale ale Bibliotecii municipale sau ale Bibliotecii Muzeului culturii româneşti din Scheii Braşovului, de Arhiva Bisericii Negre sau de Filiala Arhivelor Statului din Braşov, toate împreună unesc, prin mii de fire, eforturile înaintaşilor pentru dezvoltarea şi promovarea artei muzicale naţionale, a învăţămîntului nostru muzical. Un asemenea tablou al aspiraţiilor noastre îl recunoaştem în bogăţia creaţiei lui Anton Pann, Ciprian Porumbescu, Iacob Mureşianu, G. Dima, Tiberiu Brediceanu, şi în cea a compozitorilor Bakfark Balint, Paul Richter, L. Blüm şi a altor compozitori şi interpreţi de prestigiu. Activînd ca profesori, compozitori, dirijori şi organizatori ale unor prestigioase reuniuni corale braşovene, artiştii Braşovului muzical au fondat de-a lungul anilor valoroase instituţii muzicale moderne, au trezit, în colaborare cu muzicienii celorlalte provincii româneşti, o reală dragoste pentru arta şi cultura noastră, pentru cea universală.

Avînd în acelaşi timp un deosebit simţ al valorilor, al respectului faţă de documentele muzicale locale, muzicienii braşoveni, stimulaţi şi de alţi oameni de cultură, au adunat şi depus în arhivele şi bibliotecile locale preţioase şi totodată inedite documente ce vorbesc despre trecutul şi prezentul nostru muzical. Aşa s-au constituit bibliotecile muzicale aparţinînd de « Reuniunea română de gimnastică şi cîntări » de « Männergesangverein », de « Magyar Dalárda », Biblioteca muzicală din Scheii Braşovului a liceului « Andrei Şaguna » şi fondul de documente de la Biserica Neagră.

Fondul muzical al bibliotecii din Scheii Braşovului provine în mare parte din *donaţii*. Aşa s-au format dealtfel valoroase colecţii muzicale şi în alte centre din ţară unde, datorită unor persoane particulare sau unor bibliotecari iubitori ai artei sonore, s-au adunat valoroase pagini ale creaţiei şi muzicologiei româneşti, din cele aparţinînd unor compozitori străini în trecere prin ţară, în turnee sau angajaţi ca muzicieni la curtea domnitorilor români.

Din grija unui Anton Pann care, în 1853 [1], face o donaţie Şcolii de psaltichie din Scheii Braşovului, condusă de George Ucenescu, sau, mai tîrziu, din grija unui Tiberiu Brediceanu şi a altor muzicieni sau urmaşi ai acestora (a se vedea fondul Lelia Popovici), s-au putut întocmi fondurile noastre muzicale şi salva nenumărate lucrări muzicale care au circulat în manuscris sau tipărite. La îmbogăţirea acestor fonduri de partituri şi-au adus contribuţia numeroşi copişti de note români şi germani, harnici popularizatori ai muzicii naţionale.

Cu toate că în contractele pe care le făceau compozitorii braşoveni cu «Reprezentaţia » bisericii din Schei, unde aceştia urmau să conducă corul, se stipulau fondurile necesare cumpărării hîrtiei de muzică pentru scris, prin aceleaşi documente se hotăra, de fiecare dată, că lucrările originale nu vor rămîne în proprietatea bisericii (aceasta explică numărul mic al manuscriselor inedite). Cu timpul însă, bibliotecarii bisericii au primit prin donaţie şi unele dintre partiturile muzicale tipărite de-a lungul secolelor XIX şi XX, aparţinînd unor compozitori din diferite şcoli muzicale europene.

Ţinuta ştiinţifică demnă şi competenţa profesională a diriguitorilor aşezămîntului cultural din Schei a stimulat adunarea unor valoroase fonduri şi documente muzicale. Datorită acestei munci de interes permanent pentru valorile culturii româneşti braşovene putem studia astăzi, din partituri şi documente muzicale, întreaga activitate a compozitorului, profesorului şi dirijorului braşovean Nicolae (Niki) Popovici, o parte din activitatea lui Tiberiu Brediceanu, G. Dima, Ciprian Porumbescu, Timotei Popovici, Anton Pann, G. Ucenescu sau a unor oameni de cultură cu preocupări pentru folclor, ca I. Muşlea, V. Branişte, A.P. Bănuţ ş.a.

Dacă partiturile muzicale sînt totuşi puţine, documentele şi însemnările muzicale, fie oficiale, fie personale, rotunjesc în mod substanţial viziunea asupra capacităţii creatoare şi organizatorice a muzicienilor care au activat în oraşul de la poalele Tîmplei ca profesori şi compozitori la liceul « Andrei Şaguna » (în prezent Liceul nr. 1) sau ca dirijori ai corului de la Biserica Sf. Nicolae. Astfel, contractele şi întîmpinările către « Reprezentaţia » bisericii de aici, semnate de George Ucenescu, rapoartele, cererile şi însemnările sale reprezintă o importantă filă de istorie a muzicii, scrisă aici de-a lungul secolului al XIX-lea. Cererile de serviciu ale lui Ciprian Porumbescu, G. Dima, chitanţele de plată pentru activitatea de dirijori şi cîntăreţi a lui Iacob Mureşianu sau a lui Anton Pann constituie un valoros fond documentar.

Legînd aceste date de altele revelate de documentele care se află în Arhivele Statului, în arhiva Bisericii Negre, în Biblioteca municipală (Secţia colecţii speciale) sau în bibliotecile personale ale unor oameni de cultură braşoveni, nemaivorbind de atîtea altele publicate dar uitate în coloanele ziarelor şi revistelor româneşti, maghiare şi germane de aici, socotim că s-ar putea scrie un compediu al muzicii braşovene.

Posedînd astfel un bogat material arhivistic şi de bibliotecă, aparţinînd în mare parte Bibliotecii Muzeului culturii româneşti din Scheii Braşovului, ne-am propus, pe cît ne-a fost posibil, să întregim unele aspecte cu referiri la viaţa şi activitatea unor muzicieni ca Anton Pann, George Ucenescu, Ciprian Porumbescu, George Dima, Nicolae Popovici, Timotei Popovici, Tiberiu Brediceanu, a profesorului de muzică braşovean Nicolae Oancea.

Am mai socotit util ca, pentru susţinerea celor prezentate anterior, să redăm în transcriere acte şi documente, unele inedite, altele prea puţin cunos-

[1] Gemma Zinveliu-Donea, *Anii de ucenicie muzicală reflectaţi în corespondenţa lui Anton Pann şi George Ucenescu*, în *Studii de muzicologie*, vol. VI, Bucureşti, 1970, p. 215.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cute, ce păstrează în conținutul lor valoroase pagini de istorie a muzicii românești.

## 1.

Despre viața și activitatea lui Anton Pann la Brașov ne vorbesc unele însemnări ale brașoveanului George Ucenescu, păstrate în prețiosul său manuscris de la Biblioteca Academiei Române, precum și mărturiile de mai tîrziu ale acestuia scrise la 1 septembrie 1891 pe un Octoih [2].

Anton Pann e semnalat în Brașov în trei rînduri: prima dată în anul 1821, a doua oară în anul 1828, și apoi în 1850, cînd « La un prînz și o cină dată în onoarea domniei sale, la prea onoratul părinte protodiaconul Iosif Barac, unde a fost un număr frumos de reprezentanți, acolo a propus D. Pann ca întru procurarea cîntăreților doriți să binevoiască Onor. Reprezentația a alege din sînul său doi-trei tineri mai crescuți, care au aplicare la studiul cîntărilor, și acei tineri tot în ziua aceasta să i se dea domniei sale ca să le examineze vocea, apoi să-i trimită pe aceștia la București sub îngrijirea și îndrumarea Domniei Sale, iar pentru viață să îngrijească Onor. Reprezentația a le da numai cîte o jumătate de sfanț pe zi, adăugînd că pentru ostenelile sale nimic nu pretinde de la Onor. Reprez., ci acești tineri să-i plătească învățătura lucrînd la tipografia sa și supunîndu-se Domniei Sale întru toate » [3].

Date interesante, însă, se desprind și din corespondența lui Anton Pann cu « Reprezentația » Bisericii Sf. Nicolae din Scheii Brașovului. Această corespondență, parte studiată și publicată pînă acum fragmentar, parte inedită, formează *Fondul Anton Pann*, ce constituie un prețios izvor pentru cunoașterea vieții muzicale a Brașovului. Tratînd probleme diverse, desprinse din atmosfera timpului, din corespondența păstrată în Arhiva muzeului din Schei ne rețin atenția unele scrisori ce dovedesc preocuparea principală a lui Anton Pann pentru prosperarea învățămîntului muzical brașovean. Acest lucru se poate urmări îndeosebi din trei scrisori ale sale trimise Obștei românești din Scheii Brașovului. Remarcăm că pe scrisoarea din 9 ianuarie 1852 se află sigiliul personal al lui Anton Pann, aspect nesesizat pînă acum de către cercetătorii muzicianului [4]. Sigiliul de formă ovală are la mijloc o liră și inițialele A.P. cu caractere latine. Desigur că și brașoveanul George Ucenescu, care a fost timp de aproape trei ani elevul lui Anton Pann, este influențat de maestrul său, atunci cînd își compune sigiliul personal [5], folosind și el lira,

DESPĂRȚĂMÂNTUL „ASTRA" BRAȘOV

Sala Teatrului-cinema „Astra"

Joi, 31 Martie, ora 9 seara

FESTIVAL

CIPRIAN PORUMBESCU

50 ani

dela premiera operetei

CRAI NOU

PROGRAM

Ciprian Porumbescu: Hora Brașovului,

I. Brânzea, prof.: Cuvântare comemorativă.

CRAI NOU

Operetă în două acte. Libretul de V. Alecsandri.

DISTRIBUȚIA:

Fig. 2. — Afișul Festivalului Ciprian Porumbescu din Brașov (Colecția Maria Mornăilă-Brașov).

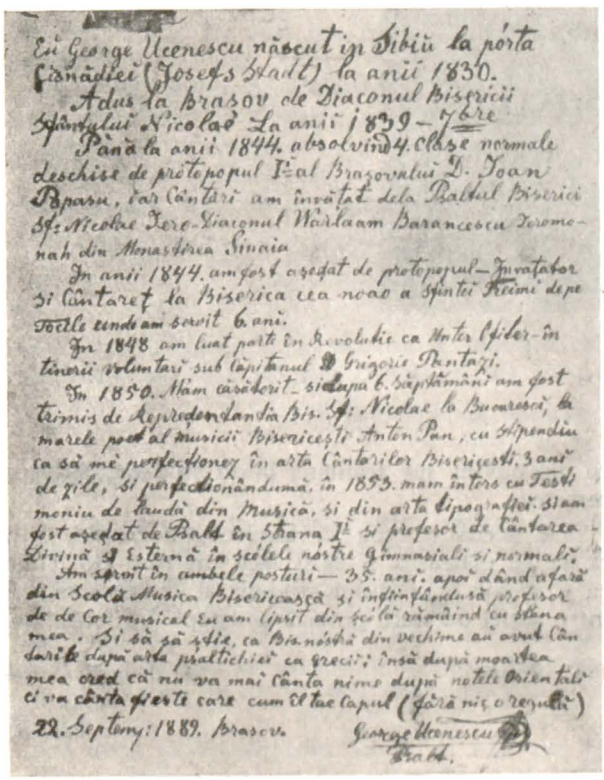

Eu George Ucenescu născut în Sibiu la porta Cisnădiei (Josefs Stadt) la anii 1830.
Adus la Brasov de Diaconul Bisericii Sfântului Nicolae La anii 1839 — 7bre
Până la anii 1844. absolvind 4. clase normale deschise de protopopul Ist Brașovului D. Ioan Popasu, iar Cântări am învățat dela Paltul Bisericii Sf. Nicolae Iere-Diaconul Varlaam Baranescu Ieromonah din Monastirea Sinaia
In anii 1844. am fost așezat de protopopul — Juratator și Cântaret la Biserica cea nouă a Sfintei Treimi de pe Tocile unde am servit 6 ani.
In 1848 am luat parte în Revoluție ca Unter Offiser în tinerii voluntari sub căpitanul Grigorie Pantazi.
In 1850. Mam căsătorit — și după 6 săptămâni am fost trimis de Reprezentanția Bis. Sf. Nicolae la București, la marele poet al muzicii Bisericești Anton Pan, cu stipendiu ca să mă perfectionez în arta Cântărilor Bisericesti. 3 ani de zile, și perfectionându-mă, în 1853. mam întors cu Testimoniu de laudă din Muzică, și din arta tipografiei. Sam fost așezat de Paltul în Stana Ie și profesor de Cântarea Divină și externă în școlele nostre Gimnaziali și normali.
Am servit în ambele posturi — 35. ani. apoi dând afară din Scoală Muzica Bisericească și înființându-se profesor de de Cor musical eu am ieșit din Scoală rămânând cu Stana mea. Și să fie, ca Bisnoșița din vechime au avut Cântările după arta psaltichiei ca greci; însă după moartea mea cred că nu va mai Cânta nimo după notele Orientali ci va Cânta ș'este care cum îl tae capul (fără nici o regulă)
22. Septem: 1889. Brasov.
George Ucenescu

Fig. 1. — *Facsimilul* unui document conținînd însemnări autobiografice ale lui George Ucenescu (Arhiva Bisericii Sf. Nicolae din Scheii Brașovului).

[2] Emil Micu, *Anton Pann și Brașovul*, in *Astra*, Brașov, nr. 11 (noiembrie), 1969.

[3] Arhiva Bisericii Sf. Nicolae. Scrisoarea lui G. Ucenescu către Comitetul parohial al Bisericii Sf. Nicolae, 1875, 18 ianuarie. Fondul George Ucenescu.

[4] Mihai Manolache, *Sigiliul lui Anton Pann*, în *Drum Nou*, Brașov, nr. 8373, 9 decembrie 1971.

[5] Emil I. Bologa. *Ex-libris G. Ucenescu*, in *Astra*, Brașov, nr. 1 (ianuarie), 1971, p. 14.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ca expresie a preocupărilor sale muzicale, dar avînd la bază cîteva semne ale notaţiei muzicii psaltice, consemnînd în acest fel dragostea sa pentru arta interpretării psaltichiei [6].

Redăm în continuare cele trei scrisori ale lui Anton Pann, puţin cunoscute şi folosite de cercetători, documente de care, socotim noi, ar trebui să se ţină seama atunci cînd se alcătuiesc viitoare studii bibliografice privitoare la viaţa şi activitatea lui George Ucenescu şi Anton Pann.

« Către Dumnealor Domni Reprezentanţi ai Bisericii cei Mari din Schei.

Domnilor,
( . . . ).

Studentul dar pe care l-aţi trimis, cu numele Gheorghe Ucenescu, a urmat foarte bine lecţiile sale, dar însă nu a putut desăvîrşi într-un an pe cît cere trebuinţa, şi prin urmare trebuie să mai şeză un an încă, ca să-şi dobîndească un Atestat vrednic de toată lauda, ca unul ce este meşter, învaţă chiar de la mine, care mă cunoaşte toată naţiunea română; eu vorbesc ca să nu fiu micşorat nici în Ardeal că n-am putut desăvîrşi un student de care aveţi trebuinţă şi nici nu-i dau Atestat pînă nu va urma şi la lecţiile care îi mai trebuieşte, vă poftesc ca să fie şi cu voia dumneavoastră.

Decît îl văz părăsit aci şi aruncat ca o ţigară peste gard, fără a îngriji de dînsul la venirea lui aici, i-aţi fost dat bani pentru un an, socotiţi cîte o jumătate de sfanţ pe zi, el însă cum s-a înfăţişat la mine mi-a spus că cu banii ce i-aţi dat şi-a cumpărat cărţi care-i trebuiau să înveţe într-însele, nădăjduind că dumneavoastră trebuia să răspundeţi banii pe acele cărţi socotiţi în cinci galbeni, osebit de aceasta spărgîndu-i-se încălţămintea a trebuit să-şi cumpere, hainele rupîndu-i-se a trebuit să plătească ca să i le cîrpească, şi pentru spălatul rufelor asemenea să plătească, care dumneavoastră acestea nu le-aţi socotit mai întîi.

Acum el însă este luat de mine în casă şi e pentru mîncare şi dator, o sută de sfanţi, la cost nu mai socotiţi cîte o jumătate de sfanţ pe zi, hainele l-a părăsit cu totul încît îi este ruşine să meargă la biserică încălţăminte încă de loc nu are şi cu un cuvînt nu seamănă la un student, ci la un cerşetor.

De aceea vă rog să binevoiţi a trimite bani ca să se plătească şi să-şi facă un rînd de haine, că e ruşine a se numi student al dumneavoastră, întru astfel de stare proastă şi aştept dorit răspuns.

1852 ianuarie 9

Al dumneav/oastră/
plecat
Anton Pann » [7].

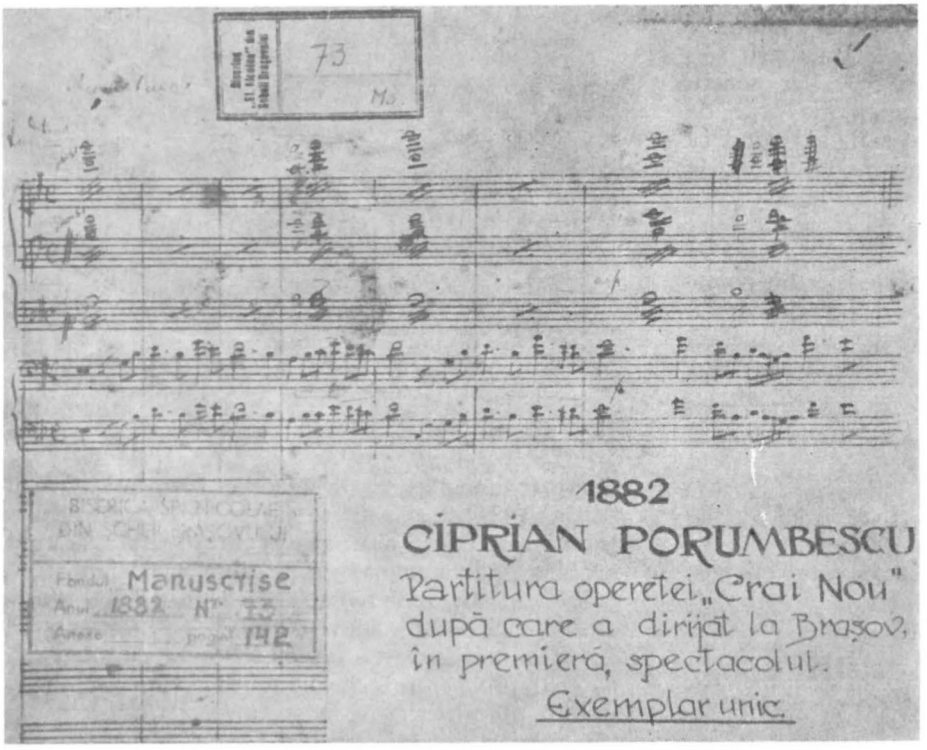



Fig. 3. — Partitura operetei *Crai Nou* (Muzeul culturii româneşti din Scheii Braşovului, nr. inv. 73).

[6] Gh. Alexe, *Un preţios manuscris psaltic: Tractatu teoretico-practicu de musica ecclesiiastica gr. orientală de Gh. Ucenescu*, in *Mitropolia Olteniei*, Craiova, nr. 10—11, 1956.

[7] Arhiva cit. Fondul Anton Pann, document nr. 1871 din 1852.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« Domnilor reprezentanţi,

Iată George Ucenescu vi să trimite pentru care m-aţi însărcinat prin... bunăvoinţă să vi-l perfecţionez la Arta Muzicii bisericeşti pentru care mărturisesc, ca să vă împlinesc dorinţa mi-am pus silinţa cu toate puterile, i-am predat tot fundamentul acestei sisteme şi nimic n-am avut a nu-i arăta.

Atestatele care i-s-au dat sînt destulă dovadă atît pentru urmarea lecţiilor sale, cît şi pentru silinţa mea; el acum nu este numai cîntăreţ şi profesor ci totodată şi tipograf bun.

După ce însă îl veţi primi în sînul dumneavoastră nu vă grăbiţi deodată a-l pune să cînte în biserică ci îl lăsaţi să se odihnească de drum, şi să-şi premediteze lecţiile ce trebuie să cînte.

El din natură este slab, dar aici viaţa sa cea iconomică l-a mai putut slăbi încă, ci încurajaţi-l cu ceva monedă ca să dea de trai bun, ca să vă poată cînta cu un ton mai mare, că glasul său este foarte bun, dar nu atît răsunător.

Daţi-i cîţiva băieţi ca să-i înveţe amănuntele bisericii ce se cuprind în cartea intitulată *Orînduiala Sfintei Liturghii*, pînă va veni vremea să-i înveţe regulat.

La venirea mea am lăsat la părintele protopop Ioan Popazu, zece trupuri de cărţi, fiecare trup cuprinde nouă bucăţi; aceste cărţi acum neapărat vă trebuieşte pentru copii să înveţe a vă cînta în biserică. De aceea vă rog să binevoiţi a le primi cu preţ de cinci galbeni trupul şi nu zăboviţi a-mi trimite restul lor, însă din aceste cărţi un trup va rămînea pentru părintele protopop Ioan Popazu, în a căruia mînă este încredinţat şi un trup dintr-însele dăruiesc lui George Ucenescu, şcolariului meu, iar pentru opt trupuri ce rămîn de vă face trebuinţă precum zic îmi veţi plăti, iar de nu să binevoiţi a mi le înapoia fiindcă aici au căutare şi cu două cărţi dintr-însele nu mai am ca să dau trupurile complet.

Tomul al doilea de Doxastare este sub tipar, preţul abonaţilor la o carte este zece sfanţi, de veţi binevoi a vă abona mă veţi înştiinţa.

Pentru toate acestea aşteptînd dorit răspuns al dumneavoastră rămîn prea plecat gata spre servire.

1853, Aprilie 12, Bucureşti.

Anton Pann »[8].

« Onoraţi Domni Reprezentanţi ai Bisericii cei Mari Româno-Ortodoxă din Schei.

1853, Noiembrie 15, Bucureşti.

Domnilor,

Cu onoare vă aduc aminte iarăşi pentru cărţile Muzico Ecleziastice ce se află lăsate la dumneavoastră că nici o urmare n-aţi făcut pentru dînsele; ci vă rog şi acum ca să binevoiţi sau preţul lor să-mi trimiteţi, sau de nu vă sînt de trebuinţă să mi le înapoiaţi, că aceasta a o face este prea uşor, nu rămîne ca să vă mai supăr cu cereri şi altă dată.

Am auzit că aţi ales din şcolari şi i-aţi pus la învăţătura acestei arte şi îmi pare bine că prin prilejul acesta v-aţi îmbunătăţit podoaba sintelor biserici şi vă veţi face o eternă pomenire în tot Ardealul.

Aş vrea să ştiu însă că aceşti şcolari pe ce cărţi pot să înveţe, că cărţile ce le-am lăsat pentru cîţiva inşi şi prin urmare folosul o să fie puţin şi bătaia de cap a profesorului iar zadarnică, fiindcă fiecare şcolar neapărat cere ca să aibă cartea sa înaintea ochilor, ca tot meseriaşul instrumentul în mîna sa.

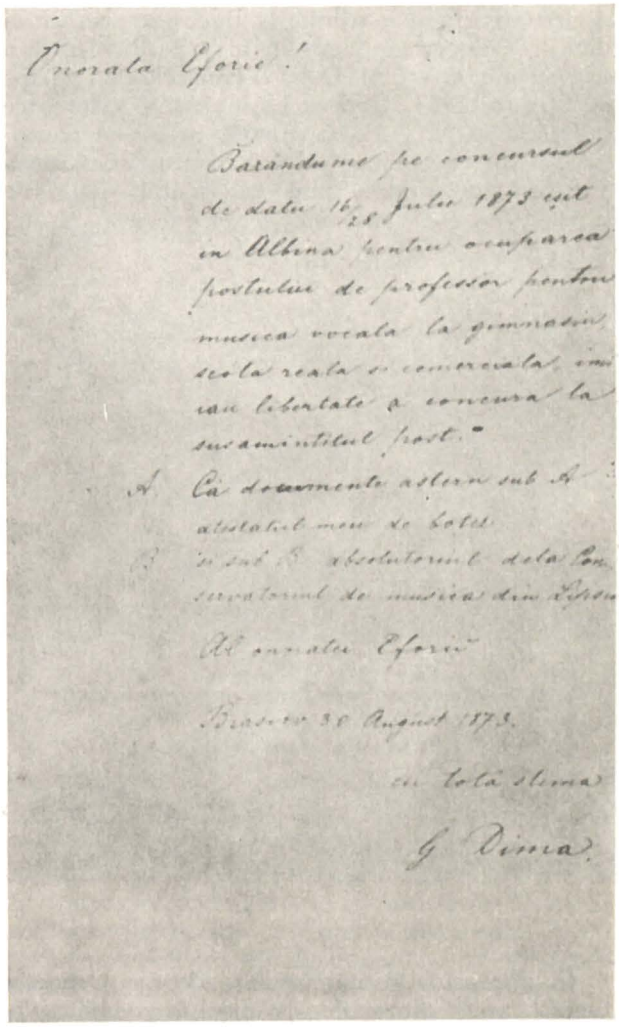


Fig. 4. — *Facsimilul* unei scrisori a lui G. Dima către Eforie (Muzeul culturii româneşti din Scheii Braşovului, fără număr de inventar).

Pentru care eu din parte-mi prezentez cincizeci bucăţi Basuri sau Gramatică Muzicească ca să înlesnească deocamdată greutăţile la această întreprindere, puindu-mă şi pe mine fundator acestei şcoli şi cînd veţi binevoi veţi trimite a le lua, decît vă rog ca să nu întîrziaţi pentru acele opt trupuri de cărţi ce sînt lăsate la dumneavoastră ori în ce chip, fiind al dumneavoastră.

Prea plecat,
Anton Pann[9]

[8] *Ibidem*, document nr. 1912 din 1853.

[9] *Ibidem*, document nr. 1934 din 1853.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

## 2.

Pentru istoria muzicii românești transilvănene George Ucenescu reprezintă o figură luminoasă, un animator neobosit al vieții muzicale. În 1839, Iosif Barac, fiul poetului popular Ioan Barac, îl aduce pe Ucenescu la Brașov și-l dă să învețe la Școala românească din Scheii Brașovului. După ce termină studiile începute la această școală, în 1844, este numit învățător și psalt în Schei, de unde, după 6 ani de activitate, în 1850, « Reprezentația » bisericii îl trimite la București, la Anton Pann, să se perfecționeze în arta psaltichiei și a meșteșugului tiparului. După o perioadă de aproape trei ani, în 1853, George Ucenescu se reîntoarce la Brașov unde, cu competență, își aduce contribuția în diferite ramuri de activitate artistică muzicală, fără întrerupere, pînă la sfîrșitul vieții sale (1896).

Cîntecele manuscrisului aparțin epocii de frămîntări, de lupte și de realizări ale poporului român din secolul al XIX-lea. Manuscrisul aduce o contribuție deosebită la elucidarea unor aspecte ale creației muzicale.

De la Ucenescu ne-au rămas destule documente pe care le-am depistat în Arhivele Statului din Brașov și mai ales în Arhiva bibliotecii din Schei. Toate rezultatele și nemulțumirile activității sale, Ucenescu le-a făcut cunoscute prin scris, pentru care avea o deosebită pasiune.

Din « Contractul » muzicianului cu « Reprezentația » bisericii din Schei, cît și din alte documente ce le prezentăm aici, se desprind numeroase idei cu privire atît la viața muzicală din sudul Transilvaniei la începutul secolului al XIX-lea, cît și cu privire, în special, la aria și interesul dovedit în acel timp pentru muzica psaltică. Dacă despre folosirea psaltichiei știam că era cunoscută aici

Fig. 5. — *Facsimilul* paginii de titlu a lucrării *La sfînta liturghie a marelui Vasile*, București, tip. Anton Pann (Arhiva Bisericii Sf. Nicolae din Scheii Brașovului. Catalog cartea veche, nr. inv. 54 a).

În domeniul învățămîntului, George Ucenescu depune toate eforturile, la nivelul posibilităților sale intelectuale, pentru promovarea artei muzicale în primele școli românești din Brașov. Se poate spune că Ucenescu pregătește terenul și atmosfera în care se va dezvolta muzica mai tîrziu, ca obiect de studiu de sine stătător. Pe bună dreptate el poate fi numit ctitorul învățămîntului muzical românesc sistematic din Brașov.

Ca folclorist și colecționar al cîntecelor care au circulat în vremea sa, Ucenescu îndeplinește o muncă la capătul căreia a adunat o valoroasă culegere de 1009 pagini, cunoscută sub denumirea de *Carte de cînturi cu note de psaltichie*, ce se află între fondurile bibliotecii Academiei Republicii Socialiste România, manuscris înregistrat sub numărul 3497, care a făcut obiectul unui studiu aprofundat pe care-l semnează folcloristul bucureștean Vasile D. Nicolescu.

în Transilvania numai în Scheii Brașovului, din documentele studiate de noi se reține că această artă a fost transmisă și altor localități ca Budila, Ghimbav, Săcele, Tărlungeni, Turcheș, Făgăraș grație activității lui George Ucenescu. Că muzica psaltică reprezenta notația de bază în cîntarea bisericească ne-o mărturisește în autobiografia sa George Ucenescu, care notează la 22 septembrie 1889 din Brașov: « Și să știe, că biserica noastră din vechime a avut cîntările după arta psaltichiei ca grecii; însă după moartea mea cred că nu va mai cînta nime după notele orientale ci s-o cînta fieștecare cum îl tae capul (fără nici-o regulă) » [10].

Printre documentele donate de Tiberiu Brediceanu Bibliotecii din Schei, se află și o scrisoare a lui G. Ucenescu din 6 iulie 1851, adresată din București protopopului Ioan Popazu. Acest document

[10] *Ibidem*, Mapa George Ucenescu (O fotografie a documentului se află în biblioteca prof. C. Catrina).



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

este cu atît mai important cu cît — aşa cum aprecia profesorul Ioan Colan în adresa de mulţumire către Tiberiu Brediceanu pentru donaţia făcută — epistola a intrat în posesia muzicianului prin intermediul fiicei lui George Ucenescu, Paraschiva Bertescu. Iată conţinutul acestei scrisori menţionate care, socotim noi, aduce un plus de cunoaştere a vieţii şi activităţii ilustrului folclorist şi psalt George Ucenescu:

« Către onorabili Domni reprezentanţi şi protectori ai mei mă închin cu respect.

Încunoştiinţez cu onoare pe dumneavoastră că eu astăzi flămînzesc foarte, doresc a avea cojile care la Braşov le lepădam, ca să mă satur şi iacă că nici un ajutor nu am, cu banii care mi i-aţi dat pentru ţinerea vieţii, cumpărîndu-mi cărţi trebuincioase, plătind la spălătoreasă şi pentru lumini, mai cumpărînd încălţăminte şi alte de trebuinţă, aşa aceştia i-am cheltuit şi nădejdea mea că mă va tocmi domnul ‹Anton Pann› la o biserică m-a înşelat. Aşa de 3 iunie a.c. am fost silit a mă împrumuta de la unii şi de la alţii, pe urmă chiar de la profesorul meu ca să-mi ţin viaţa.

De aceea dum‹nea›v‹oastră› de socotiţi aceasta pentru mine ca o vină vă rog să binevoiţi a mă ierta pă mine, care ca la nişte părinţi vin către dumneavoastră cerînd milă şi ajutor cu trimiterea de cheltuială şi de plata împrumuturilor şi avînd viaţă sperez că vă veţi bucura pentru servirea mea cea cu jertfire şi recunoştinţă, ca să răsplătesc facerea de bine a dum‹nea›v‹oastră› care acum cu nevrednicie mă numesc al dumneavoastră ca un fiu George Ucenescu al muzichiei cei bisericeşti auditor. 1851 iulie în 6 Bucureşti » [11].

Fiind vorba despre o epocă în care ex libris-ul sub orice formă era rar la noi [12], menţionăm că scrisoarea amintită poartă ca ştampilă în ceară roşie, poate, cel dintîi ex-libris al lui G. Ucenescu. Aflîndu-se la această dată în Bucureşti pentru a se perfecţiona în muzica psaltică la şcoala celui mai vestit dascăl în această artă, Anton Pann, este vădită influenţa însemnelor Ţării Româneşti asupra caracterelor ex-librisului său.

Tot aici se mai află o filă răzleaţă: « Peasna 1 » scrisă în notaţie psaltică. După caracterele grafologice ale acestei pagini se poate aprecia că fragmentul muzical citat aparţine de asemenea psaltului şcheian G. Ucenescu [13].

### 3.

Prin donarea unor valoroase documente şi informaţii scrise Bibliotecii din Scheii Braşovului, compozitorul Tiberiu Brediceanu aduce reale contribuţii cu privire la originea partiturii generale a operetei *Crai nou* de Ciprian Porumbescu, păstrată aici sub nr. de inventar 73 din 13 octombrie 1960, 128 pagini în cerneală. Reproducem în întregime comentariul lui Tiberiu Brediceanu:

Fig. 6. — Nicolae Popovici (1857 — 1897). (Arhiva Bisericii Sf. Nicolae din Scheii Braşovului, fond Lelia Popovici — Niki Florian).

« Cu privire la partitura de orchestră a operetei *Crai nou* de Ciprian Porumbescu, trecută şi ea împreună cu alte valori ale societăţii pentru fond de teatru în anul 1934 în proprietatea Despărţămîntului din Braşov al *Astrei* — precizează Tiberiu Brediceanu într-un act de donaţie — ţin să observ înainte de toate, că această partitură este completă dar numai din punct de vedere muzical, nu şi al textului care lipseşte cu desăvîrşire; în afară de indicaţiile de tempi nu sînt în ea decît pe alocuri scurte însemnări în limba germană. În calitatea mea de fost membru în comitet şi secretar al Societăţii pentru fond de teatru şi ca preşedinte al secţiunii artistice a Societăţii *Astra* din Sibiu, ea a rămas aproximativ din anul 1937 sau 1938 în mod provizoriu la mine [14] în păstrare pînă la găsirea unei alte partituri pentru orchestră pe care profesorul Aug. Bena a pregătit-o în anul 1908 din încredinţarea comitetului soc. pt. fond de teatru. Că această partitură s-a pierdut prin împrumutarea la vreo societate corală pentru reprezentarea ope-

[11] *Ibidem*, dos. nr. 25. Fondul Tiberiu Brediceanu.

[12] Emil I. Bologa, *op. cit.*

[13] Studiind fondurile muzicale din biblioteca amintită, am depistat în ultima vreme numeroase scrisori, contracte şi atestate aparţinînd lui George Ucenescu adresate şi respectiv încheiate cu *Reprezentaţia* bisericii din Scheii Braşovului. Conţinutul acestor documente va face obiectul unui alt studiu.

[14] În legătură cu provenienţa acestei lucrări în fondul de documente al compozitorului Tiberiu Brediceanu vezi şi *Luceafărul*, Sibiu, nr. 8, 1908.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

retei *Crai nou*, sau pe urma unor alte întîmplări, nu se mai poate stabili. Important este astăzi că s-a putut păstra prezenta partitură care — precum am spus — este numai muzical întreagă, dar e totodată — se pare — pînă în momentul de față unica partitură generală a operetei *Crai nou*, după ea putîndu-se face copii, fotocopie și noi reduceri sau așa zise partituri pentru voce și pian. Din aceste motive, prezenta partitură generală, fără îndoială foarte veche și de proveniență încă nelămurită, trebuie considerată ca piesă de muzeu și ca atare în nici un caz să nu se completeze cu textul ei, nici să nu se împrumute pentru repetiții sau înscenări ale operetei *Crai nou* » [15].

Fig. 7. — Sigiliul lui Anton Pann (Arhiva Bisericii Sf. Nicolae din Scheii Brașovului).

Cum a ajuns lucrarea lui Porumbescu la Sibiu și apoi în păstrarea compozitorului Tiberiu Brediceanu, ne-o destăinuie ziarul transilvănean *Luceafărul* o dată cu rîndurile: « Reuniunea Română de muzică din Sibiu a luat încă la sfîrșitul anului trecut, 1907, hotărîrea de a prăznui amintirea compozitorului român Ciprian Porumbescu, de la moartea căruia se împlinesc, în 6 iunie 1908, tocmai 25 ani... În scopul acesta Societatea fondului de teatru român a avut bunăvoința a pune la dispoziția Reuniunii piesa *Crai nou* cumpărată de la sora compozitorului » [16].

Lucrarea de la Brașov este orchestrată de prietenul său Friedrich Böhme, cornistul capelei orășenești [17].

**4.**

Cît privește activitatea bogată desfășurată de către dirijorul și compozitorul Ciprian Porumbescu la Brașov, se mai păstrează în Muzeul culturii românești din Scheii Brașovului doar cererea muzicianului adresată în 21 octombrie 1882 Comitetului bisericesc din Schei, prin care solicita un concediu de cîteva luni în vederea restabilirii sănătății sale.

În timpul cercetărilor noastre în Arhiva bibliotecii din Schei nu am putut depista nici la cotele indicate de autor nici în alt loc scrisorile prezentate și comentate odinioară de bibliotecarul Ioan Colan — scrisori prețioase și cu multe referiri la viața muzicală a Brașovului [18] în anii 1882 și 1883, la care și-a adus contribuția și Ciprian Porumbescu. Ne-a rămas deci singura posibilitate, aceea de a reda rîndurile consemnate în cererea la care ne-am referit mai sus.

« Pre-onorat comitet! Mizeria și periculosa mea stare sanitară, mă necesitează a pleca preste earnă într'o climă mai caldă și a petrece acolo cel puțin 3 luni spre a mă cura și a-mi recîșciga earăși sănătatea mea. Pentru adevărul acestei aserțiuni, servească atestatul medical ce'l alăturez aice sub.

Rog deci pre preonoratul comitet avînd în vedere trista mea poziție în carea mă aflu de prezent, care poziție e numai drept consecință a dificultăților remarcabile în oficiul meu să binevoiască a-mi da un concediu de trei luni, adecă dela 1 Noemvrie pînă la 1 Faur 1883.

Pentru postul meu ca dirigent al corului m-am îngrijit de un substituit pentru timpul absentării mele, carele o să conducă corul la serviţiile liturgice, așa încît în privința datorinţelor mele în oficiul meu, nu va interveni nici o împiedicare sau scădere. Brașov 21 octomvrie 1882, Ciprian Porumbescu prof. de muzică » [19].

**5.**

Din perioada anilor petrecuți de G. Dima ca profesor, dirijor și compozitor la Brașov ne-au rămas încă multe pagini ale vieții și operei sale ce-și păstrează ineditul unei activități prodigioase pusă în slujba perfecționării predării muzicii în învățămîntul secundar și a dezvoltării vieții muzicale în toată Transilvania prin organizarea unor turnee care urmăreau strîngerea legăturilor cu orașele și personalitățile muzicale de peste Carpați.

Recente cercetări întreprinse de muzicologii brașoveni [20] în Arhivele Statului din localitate și în Biblioteca universitară din Cluj, a fondului muzical păstrat de familia Dima ne-a pus în fața unor valoroase documente ce îmbogățesc substanțial patrimoniul istoriei muzicii românești.

[15] Din memoriul compozitorului Tiberiu Brediceanu, Brașov, 28 august 1958. Fondul Tiberiu Brediceanu, nr. inv. 126 (Arhiva Muzeului din Scheii Brașovului).

[16] *Sărbătoare muzicală în Sibiu*, în *Luceafărul*, Sibiu, nr. 8, 1908.

[17] Viorel Cosma, *Drumul în timp al operetei Crai Nou. La 90 de ani de la premiera lui Ciprian Porumbescu*, în *Drum Nou*, Brașov, nr. 8446, 5 martie 1972; Constantin Catrina, *Ciprian Porumbescu — ctitor al operetei românești. Mărturii de presă*, în *Drum Nou*, Brașov, nr. 8440,27 februarie 1972, p. 3.

[18] Ion Colan, *Ciprian Porumbescu și Brașovul*, în *Mitropolia Ardealului*, Sibiu, nr. 6—8, 1964, p. 444.

[19] Documentul în original se află expus în Muzeul culturii românești din Scheii Brașovului.

[20] Gemma Zinveliu-Donea, *Gh. Dima inedit*, în *Astra*, Brașov, nr. 6, 1970; Constantin Catrina, *Brașovul muzical în documente*, în *Astra*, Brașov, nr. 5, 1971.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

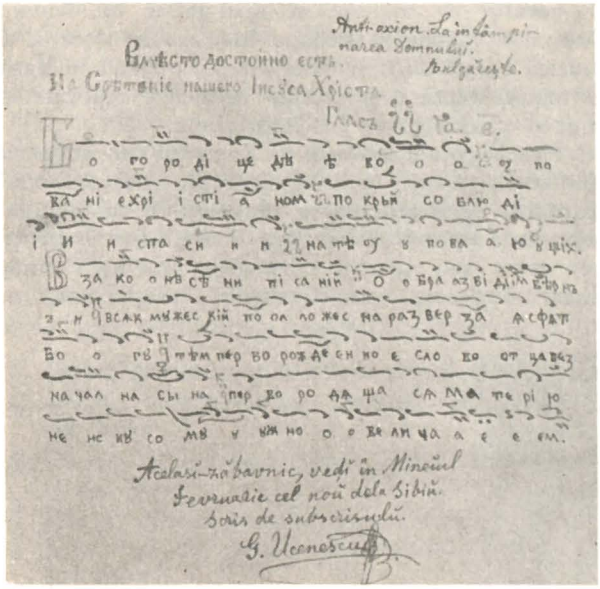


Fig. 8. — O pagină inedită de muzică psaltică, semnată de George Ucenescu (Arhiva Bisericii Sf. Nicolae din Scheii Braşovului, mapa George Ucenescu).

Pe lîngă un număr important de partituri —, aflate în biblioteca scheiană —, semnate de compozitorul G. Dima, copiate cu migală de Nicolae Oancea, unul dintre valoroşii profesori de muzică ai liceului « Andrei Şaguna », ne-a rămas de la muzicianul braşovean — în păstrarea Muzeului culturii româneşti — o cerere, prin care semnatarul acesteia solicita Comitetului parohial următoarea reglementare a obligaţiilor ce-i reveneau ca dirijor al corului de la biserica Sf. Nicolae din Schei:

« Către onoratul Comitet parohial gr. or. din Cetate. La chărtia Onor Comitet din 23 Febr. a.c. vin a respunde următoarele: Încă în sinodul din anul trecut, cînd am adresat perfecţiunea la discuţiunea, am mai adaos verbal: neputîndu-se mări salariul să se reducă zilele de cîntat la un număr mai mic, fiindu-mi altfel cu neputinţă a mai lua direcţiunea corului! Nu ştiu dacă acest adaos i-a luat la protocol sau nu, eu însă îl amintesc aici, ca să vadă On. Comitet, că nu-mi este cu putinţă de a mai dirigea corul bisericesc cu condiţiunile de pînă acum.

Comisiunea aleasă în şedinţa primă a sinodului din anul curent a adus o propunere analogă cu propunerea mea din anul trecut, nu mai mult mai precisă, adecă să se reducă zilele de cîntat la 12. Această propunere s-a şi ridicat din partea sinodului la conclus. Cu acest conclus mă învoiesc şi eu şi vin a declara Onr. Comitet parohial că sînt gata a primi direcţiunea corului bisericesc şi anul acesta.

La întrebarea On. Comitet „În care Duminici ar putea cînta corul afară de praznice ca să-şi împlinească numărul de 12" nu pot altceva răspunde, fără numai că eu stau la dispoziţiunea Onor. Comitet. Dacă însă On. Com. voeşte a şti şi părerea mea, atunci îmi iau libertatea a face următoarea propunere:

Prasnice sînt 9, şi adecă: 1. Floriile, 2. Vinerea mare, 3. Înălţarea Domnului, 4. Rusali, 5. Ziua crucii, 6. Sf. Dumitru, 7. Sf. Arhangheli, 8. Intrarea în biserică, 9. Sf. Nicolae. Afară de acestea aş propune: Duminica din 26 martie din postul Sf. Paşti, Duminica Tomi şi a doua zi de Rusale. Acestea le propun din causă că în aceste zile este serviciul cel mai frumos, adecă în Duminica din 26 martie, Vasiliova, în Duminica Tomei slujba Sf. Paşti şi a 2-a zi de Rusali slujba Rusaliilor. Totodată declar că mă oblig a cînta la prasnice Axioane la cuvinte şi a studia Vasiliova fără nici un ajutor din partea On. Comitet. Mă rog însă On. Comitet să binevoiască a mă dispensa de ziua mare la Deniă, din cauză că nu posed notele cuviincioase şi chiar comandîndu-le ar trebui mai întîi prelucrate în limba română, căci originalele sînt greceşti.

Asta ar răpi mult timp. Timpul însă este scurt, căci chiar avînd notele mă rog a lua în considerare, că tot în timpul acesta cade şi studierea Vasiliovei şi a Vinerii Mari.

Cred că şi Onor. Comitet va vedea imposibilitatea şi mă va dispensa de Joia mare din anul acesta.

În fine rugîndu-mă a-mi împărtăşi cît mai în grabă părerea spre a mă putea orienta şi a face necesarele dispoziţiuni rămîn al Onoratului Comitet cu profundă stimă G. Dima. Braşov 4/16 martie 1878 » [21].

## 6.

Un valoros material muzical şi documentar, în parte încă inedit, îl datorăm muzicianului Nicolae

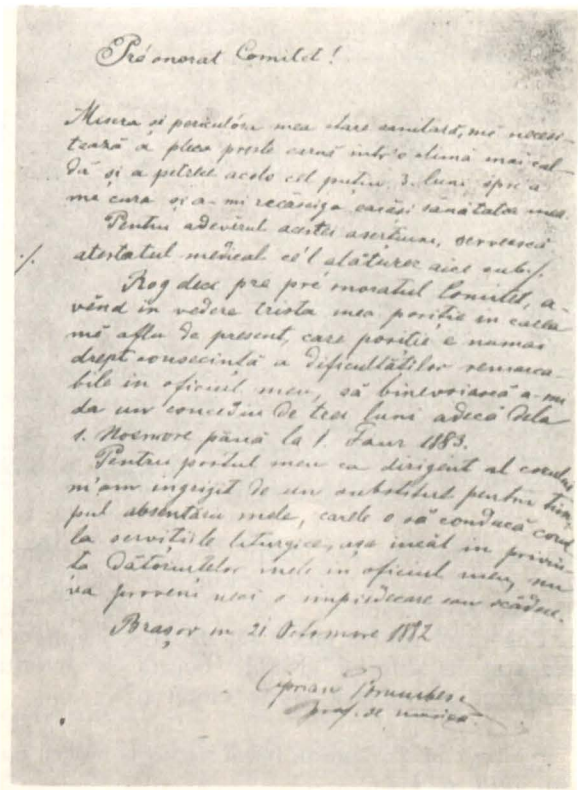


Fig. 9. — *Facsimilul* unei scrisori inedite a lui Ciprian Porumbescu către braşoveni (Muzeul culturii româneşti din Scheii Braşovului).

[21] Documentul în original se află expus în Muzeul culturii româneşti din Scheii Braşovului.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(Niki) Popovici, donat bibliotecii din Scheii Braşovului de către fiica acestuia.

Foarte complet, fondul Lelia Popovici Niki-Florian ne oferă şi alte însemnate documente privind viaţa şi activitatea lui Nicolae Popovici. Amintim aici, printre preţioasele materiale, un număr însemnat de fotografii ca şi alte documente ce comemorează date deosebit de interesante cu referire la cariera muzicală a cîntăreţului Popovici.

Despre viaţa şi opera lui Nicolae Popovici (1857—1897) — sau Niki cum i se mai spunea — s-au scris mereu, ce-i drept, însemnate pagini în care se subliniază meritele sale. Gr. Posluşnicu[22], Tiberiu Brediceanu[23], A.P. Bănuţ ca şi Aurel N. Pop unul dintre elevii săi de la « Şaguna » au prezentat în diferite articole bogata sa activitate creatoare, pedagogică şi de cîntăreţ[24].

Fondul de manuscrise aparţinînd lui Nicolae Popovici cuprinde aproape întreaga sa creaţie de muzică corală laică şi bisericească, un lied în limba germană, lucrări şi notiţe muzicale realizate în timpul studiilor de la Leipzig etc.

Piesele corale semnate de Popovici sînt în special miniaturi, în care melosul cîntecului popular bănăţean şi al celui ardelenesc, cîntecele în stil popular, reprezintă numărul cel mai mare. Scrise pentru cor mixt sau pentru formaţii bărbăteşti, multe dintre cîntecele compozitorului au circulat, mai ales în timpul vieţii sale, destul de intens în repertoriul formaţiilor corale săteşti cît şi al reuniunilor muzicale din Lugoj, Braşov, Sibiu etc.

Melodioase, bogate în armonie şi cu un ritm accesibil, piesele corale păstrate în biblioteca Muzeului culturii româneşti din Scheii Braşovului îl

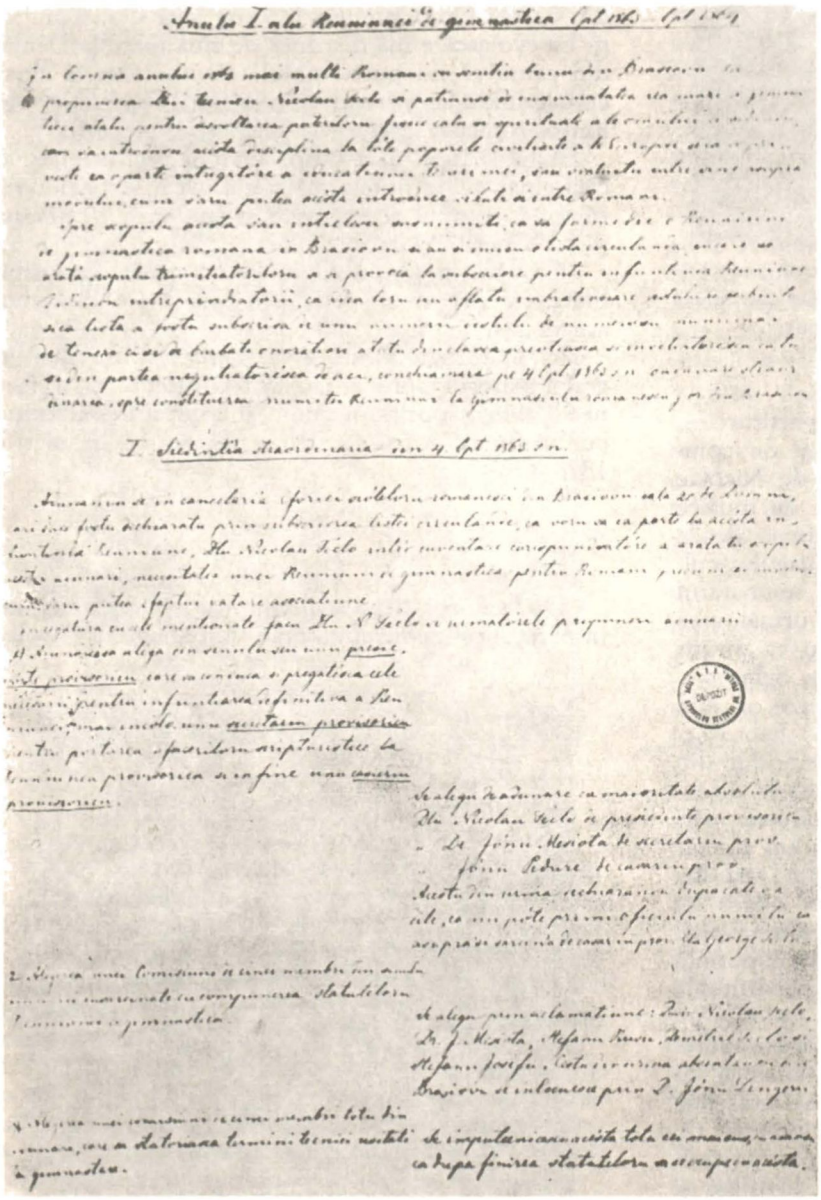


Fig. 10. — *Facsimilul* unui document din 1868 (Arhivele Statului, Filiala Braşov, Inventarul din 15 martie 1868, cuprinzind mobilierul, aparatele pentru sport şi notele muzicale ce aparţineau Reuniunii de gimnastică, fila 2).

[22] Mihail Gr. Posluşnicu, *Istoria muzicei la români*, Bucureşti, 1928, p. 413.

[23] Tiberiu Brediceanu, *Muzica în Transilvania*, in *Muzica românească azi*, sub redacţia lui Petre Niţulescu, Bucureşti, 1939, p. 736.

[24] Aurel N. Popa, *Nicolae Popovici (1857—1897)*, în *Studii muzicologice*, Bucureşti, nr. 7, 1958, p. 81; Constantin Catrina, *Un animator al vieţii muzicale braşovene (Nicolae Popovici)*, în *Îndrumătorul cultural*, Bucureşti, nr. 5, 1970, p. 54.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

situează pe compozitorul Popovici în rîndul confraților săi de breaslă Dima și Mureșianu, care au scris muzică de inspirație populară sau au prelucrat cele mai răspîndite cîntece populare românești, e drept nu într-o manieră specifică melosului popular românesc, ci în aceea a muzicii apusene. Folosind mult cromatismele, cîntecele lui Nicolae Popovici dobîndesc o paletă multicoloră și ne transpun adeseori în atmosfera generală a pleiadei compozitorilor romantici.

Iată titlurile corurilor laice (lumești), cu precizările făcute pe marginea acestora de către autorul lor:

1. Pasăre, galbină-n cioc (cîntec popular) — cor mixt
2. Mărie, Mărie (cîntec popular din Banat) — cor mixt
3. Dac-aș fi eu încă june (doină românească) — cor mixt
4. Dorul (cîntec popular) — cor mixt
5. Mîndruță cu ochii verzi (cîntec popular) — cor mixt
6. Frunzuliță verde de stejar (cîntec popular) — cor mixt [25]
7. Hora Izvorului (versuri de V. Alecsandri) — cor mixt cu pian
8. Sunt vînător — cor mixt
9. Maiul — cor mixt
10. Zăpada (versuri de A. Bîrsan) — cor mixt
11. Mergeți înainte (marș românesc) — cor bărbătesc
12. Marș ostășesc (marș) — cor bărbătesc
13. Un regret (versuri de I. Neniţescu) — cor bărbătesc
14. M-am plîns odată (versuri de I. Neniţescu) — cor bărbătesc
15. La o umbră (versuri de D. Bolintineanu) — cor bărbătesc
16. Cîntec de seară (versuri de A. Bîrsan) — cor bărbătesc

Partitura cu titlul *Deșteaptă-te române* poartă adnotarea: « Decopiază-l și retrimite-mi-l azi, mîine, căci n-am alt exemplar. Acum l-am făcut pentru plăcerea D<umneavoa>stră a bravilor mei cîntăreți. Cu salutări, amicul N. Popovici », iar pe lucrarea *Mîndruliță cu ochi verzi* (1895) apare rugămintea « Să mi-o trimiți. N.P. ».

Prietenia cu compozitorul G. Dima s-a legat încă din perioada anilor de studii muzicale la Leipzig, unde s-au întîlnit, și a continuat apoi în țară, prin colaborarea la concerte vocal-simfonice. Pe una din fotografiile ce se păstrează în mapa din fondul de care ne ocupăm, găsim notat: « On. Domnu G. Dima spre aducere aminte de sincerulu seu amicu. Lipsca 3 Aprilie 1880. N. Popovici », iar sub titlul lucrării corale *Dac-aș fi eu încă june*, manuscris în cerneală, observăm: « Dedicațiune D<omnu>lui G. Dima, profesor de musică ».

Ca profesor de muzică în orașul copilăriei sale, tînărul Nicolae Popovici desfășoară (între anii 1883—1886) o activitate remarcabilă atît la catedră cît și ca dirijor al Reuniunii de muzică și cîntări din localitate. Sub îndrumările sale se ridică de aici unul dintre cei mai devotați elevi ai săi, și anume, cel care avea să devină marele doinitor al Banatului, Ion Vidu. Pe o fotografie a elevului Vidu citim: « Iubitului meu profesor de muzică Nicolae Popoviciu. Caransebeșiu, 20 Aug. 1885 n. Ioane Vidu ». Mai tîrziu, profesorul de muzică nota cu cerneală sub titlul piesei corale (în manuscris) *Mergeți înainte* (1895): « Domnului I. Vidu, iubitului meu elev ».

Cele cîteva însemnări de pe manuscrisele muzicale, cît și alte documente aparținînd profesorului și compozitorului Nicolae Popovici, pe lîngă valoarea lor inedită, vin să întregească profilul muzicienilor noștri înaintași și să adîncească cunoașterea vieții muzicale în perioada de activitate a acestora.

O pagină inedită care vorbește despre talentul muzicianului Nicolae Popovici găsim în amintirile lui Gheorghe Popovici, fratele compozitorului. Acesta povestește că Alma Catrușca, originară din Caransebeș, o rudă îndepărtată a familiei compozitorului, fostă elevă a celebrului pianist Franz Liszt, ajungînd la Bayreuth și întîlnindu-se cu Cosima Wagner, i-a vorbit acesteia despre Caransebeș. Cosima a rămas puțin pe gînduri după care a exclamat: « Ah! Caransebeș, Caransebeș, von dort war unser lieber Nicola Popovici, der hat eine wunderschöne Stimme gehabt, selten schöne Stimme und <war> dabei auch ein sehr lieber schöner Mann. Sein Gesang hat uns bezaubert — Schade, dass er so jung gestorben ist » [26].

Multilaterala sa activitate îl situează pe profesorul, dirijorul, compozitorul și animatorul Nicolae Popovici în fruntea muzicienilor brașoveni ce au luptat pentru înflorirea culturală a patriei noastre. « Pierderea lui Nicolae Popovici — scria *Gazeta Transilvaniei* din 1897 — nu este numai o pierdere a Școalelor române din Brașov. Nicolae Popovici, distinsul artist, baritonul celebru de înaltă școală muzicală, compozitorul dibaci, interpretul și înțelegătorul măestru al muzicii noastre naționale, a fost un odor scump al neamului românesc » [27].

## 7.

Deși volumul de materiale donat de compozitorul Tiberiu Brediceanu (la 28 august 1950) bibliotecii Muzeului culturii românești din Scheii Brașovului cuprinde prea puține pagini ale muzicii noastre naționale, merită să-l consemnăm pentru informațiile bogate cuprinse în memoriul semnat de compozitor la data donării sale, în care ni se dau referiri detaliate cu privire la viața muzicală a Brașovului de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea. În mod deosebit se arată aici rolul pe care l-a avut Conservatorul de muzică « Astra » (1928) și profesorii săi în educarea și formarea gustului pentru muzica de cameră, corală, simfonică, de operă a publicului brașovean.

[25] În *Repertoriul corului mixt al Secției pedagogice de la Academia de muzică și artă dramatică din Cluj, întocmit de A. Bena*, întîlnim acest cîntec sub titlul de *Oșteanul român*. Citind aici lista lucrărilor compozitorului Nicolae Popovici, menționăm că prin cercetările întreprinse de noi în ultima vreme, am depistat noi lucrări inedite ale compozitorului. Despre acestea vom vorbi la timpul cuvenit.

[26] Din scurta biografie a compozitorului Nicolae Popovici, redactată de Lelia Popovici. Lucrarea se află în mapa fondului prezentat.

[27] *Nicolae Popovici — necrolog*, în *Gazeta Transilvaniei*, Brașov, nr. 199, 10/22 septembrie 1897.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cele peste 100 de afişe-program [28] ale concertelor prezentate imediat după 1928, anul de înfiinţare a Conservatorului braşovean de muzică, constituie o valoroasă colecţie de documente; cercetătorul desprinde cu satisfacţie munca şi talentul artiştilor instrumentişti din Braşov care, constituiţi într-o valoroasă instituţie muzicală, au înnobilat auditoriul braşovean cu cele mai valoroase pagini ale muzicii româneşti şi universale.

Aparţinînd aceleiaşi donaţii ⟨Tiberiu Brediceanu — *n.ns*⟩. mai cităm şi lucrările în manuscris: partitura operetei *A szakálls farkas* de Allaga Géza şi un caiet de muzică cu notaţie liniară: « Din cărţile lui Iosifu Cojanu ascultătoriu de studiile theologice, în a. II ». Referitor la lucrarea *A szakálls farkas* ⟨Lupul bărbos⟩, Tiberiu Brediceanu relata: « ...îmi aduc aminte că cineva din societatea corală braşoveană, societatea care atunci se numea « Reuniunea română de gimnastică şi cîntări din Braşov » şi care mai tîrziu s-a desfiinţat, mi-a adus-o pe la anul 1920 ca o curiozitate, spre a mă ocupa de ea ».

Scrisă la Pécs în 1865 de Allaga Géza, şi terminată de transcris de un copist de note ce semnează Shenier la data de 25 mai 1870, partitura muzicală a operetei *A szákallas farkas* (272 p.), înregistrată la biblioteca din Schei cu nr. 74, poartă ştampila « Reuniunii de gimnastică şi cîntări » Braşov, confirmare a unei colaborări bogate între reuniunile de cîntări româneşti şi cele aparţinînd naţionalităţilor conlocuitoare.

Din cele relatate de compozitorul Tiberiu Brediceanu, ca şi pe baza studiului făcut de noi, remarcăm pentru această lucrare existenţa unor intonaţii populare româneşti, « străduinţă a compozitorului ⟨Allaga Géza — *n.ns.*⟩ spre alcătuirea unei atmosfere româneşti ... » [29].

În aceeaşi colecţie [30] mai găsim şi cîteva ştime scoase de pe unele lucrări de muzică corală semnate de D.G. Kiriac, Iuliu Crişan, I. Costescu, T. Popovici, Nicolae Oancea, G. Dima, pagini deosebit de valoroase, copiate într-o caligrafie plăcută de profesorul de muzică din Braşov Nicolae Oancea (1881—1958), animator al multor activităţi muzicale în Braşov şi, în special, în Scheii Braşovului. Aici, profesorul Oancea înfiinţează în anul 1922 o valoroasă societate muzicală sub denumirea de « Armonia » [31], care reunea cîteva sute de membri, în majoritate cu activitate deosebită în cadrul formaţiei corale şi instrumentale. Numai ansamblul coral, de exemplu, număra în 1926 între 110—120 persoane.

Autor al mai multor piese corale, culegeri de cîntece pentru societate, manuale de muzică pentru şcoală, Nicolae Oancea este ultimul dintr-o valoroasă suită de profesori-compozitori şi dirijori care au activat cu rezultate strălucite la catedra de muzică a liceului « Andrei Şanguna ».

Printre aceleaşi ştime [32] mai găsim şi lucrarea lui Timotei Popovici *Foaie verde de mohor*, cor mixt cu solo, compusă în anii petrecuţi la Braşov ca profesor de muzică (1896—1899).

Din cercetarea mai multor lucrări de muzică corală, ca şi a ştimelor aflate aici, am mai remarcat şi faptul că în Braşov au existat mai multe aparate de şapirografiat pentru multiplicarea partiturilor muzicale, ca şi o litografie cunoscută sub denumirea de *Lithografia Lehmann*, unitate la care muzicienii din localitate îşi « tipăreau » culegerile şi lucrările lor (în majoritate corale). Dealtfel, aceste procedee

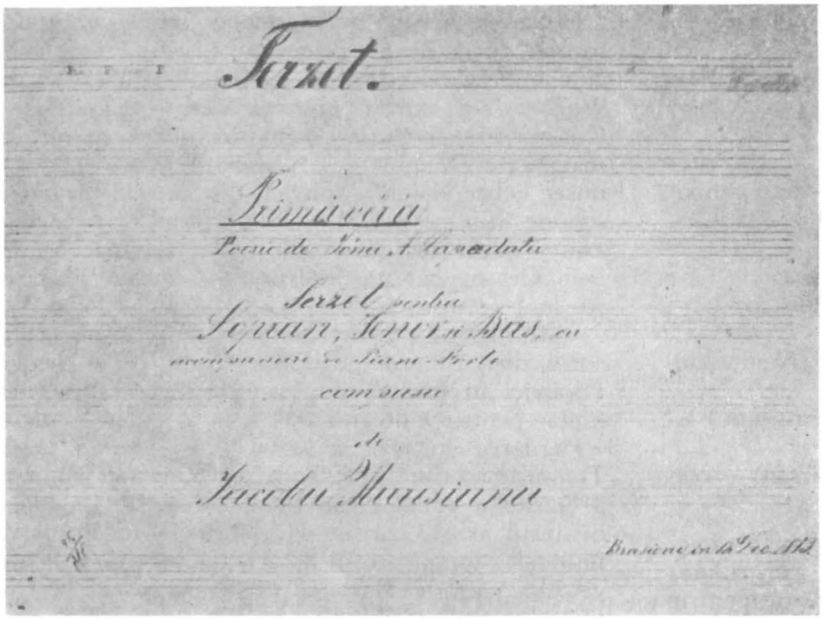



Fig. 11. — *Facsimilul* titlului unei partituri a lui Iacob Mureşianu (colecţia Mircea Gherman, Braşov).

[28] Din păcate, afişele donate de compozitorul Tiberiu Brediceanu nu au putut fi găsite, astfel încît am studiat numai copia listei de inventar prin care bibliotecarul Ion Colan a făcut cunoscut compozitorului primirea preţioaselor materiale.

[29] A se vedea nota 14.

[30] Biblioteca Muzeului culturii româneşti din Scheii Braşovului. Mapa cu diferite lucrări muzicale aparţinînd compozitorilor G. Dima, T. Popovici, I. Costescu, N. Oancea.

[31] Arhivele Statului din Braşov, fondul Eforia şcoalelor, dos. nr. 491 din 1927.

[32] A se vedea nota 30.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de multiplicare a scrisului muzical, alături de transmiterea partiturilor în manuscris sau tipărite, au constituit o sursă evidentă de difuzare a literaturii muzicale în rîndul celor mai diverse reuniuni de cîntări ale Braşovului, a generaţiilor de copii şi tineri, elevi ai liceelor din Braşov ca şi din alte părţi. În asemenea « edituri », înfiripate dintr-o necesitate operativă de difuzare a cîntecului în general, au apărut şi lucări ca cele ale lui Timotei Popovici *Cîntări bisericeşti, după D. Cunţan. Manuscript pentru usul şcoalelor medii gr. or. rom. din Braşov*, 1898; *Psalmul* 145 *prelucrat şi ritmat de Ştefan Popescu pe glasul al V-lea, transpus pe note lineare de dr. Sterie Stinghe, prof. Braşov*; *Colecţiunea din cele mai alese cîntări pentru societate, Comanda.*

Ajunşi la finele studiului nostru privind totalul de fonduri, documente şi însemnări muzicale aflate în Biblioteca din Scheii Braşovului, socotim că, pentru început, am reuşit a da privire de ansamblu în ce priveşte viaţa muzicală braşoveană, reprezentată de-a lungul anilor de valoroase personalităţi artistice ce au găsit în acest oraş de răscruce de drumuri pentru provinciile româneşti şi de legătură cu străinătatea, cu un public receptiv şi hotărît în activitatea sa cultural-artistică, un mediu prielnic de înflorire a culturii româneşti. Desigur că muzicologii vor scoate la lumină şi alte valoroase documente inedite pe care noi nu am reuşit a le identifica, aducînd în felul acesta noi dovezi în ceea ce priveşte viaţa muzicală a Braşovului, ca parte valoroasă a istoriei muzicii româneşti.

CONSTANTIN CATRINA
şi MIHAI MANOLACHE

# DIN ICONOGRAFIA UNUI SPECTACOL: APUS DE SOARE (1909)

La 22 noiembrie 1908, Delavrancea a citit drama istorică *Apus de Soare* (iniţial se intitula *Ştefan cel Mare)* în faţa viitorilor interpreţi. În legătură cu această lectură, Maria Filotti, una dintre interprete, consemnează în volumul *Am ales teatrul* (p. 60): « ...reputaţia de mare scriitor şi mare orator a lui Delavrancea ne fascina pe toţi. Stam în cerc compact în jurul mesei, unde luaseră loc Delavrancea, Pompiliu Eliade şi cei doi mari regizori ai teatrului, maestrul Nottara şi Paul Gusti. Delavrancea avea glasul cald, adînc şi pregnant, vorbirea lui ţîşnea parcă din străfundul sufletului ».

Cea de-a doua lectură, autorul a făcut-o la locuinţa lui Titu Maiorescu, la 29 noiembrie/12 decembrie 1908, cînd criticul şi-a formulat unele rezerve.

În seara de 2 februarie 1909, la orele 20,30 a avut loc premiera piesei *Apus de Soare*, premieră imortalizată, tablou cu tablou, în fotografii, dintre care un set cu momentele semnificative ale acestui spectacol memorabil se află în posesia noastră.

Reproducem setul de 11 fotografii cu explicaţiile necesare:

*Fig. nr. 1.* — Actul I. Se distinge grupul femeilor îmbrăcate în pitoreşti costume naţionale, din care menţionăm pe: Irina (Eugenia Ciucurescu), Ilinca (Maria Filotti), Ileana (V. Gioroceanu), Oleana (O. Culitza), Hera (Irina Bărbulescu), Neaga (Maria Zimniceanu), Oana (Marioara Voiculescu), Ţugulea Moghilă (Maria Giurgea).

*Fig. nr. 2.* — Acelaşi grup, în plus Ştefan (C.I. Nottara) şi Doamna Maria (Constanţa Demetriade), reprezentînd momentul în care Oana (Marioara Voiculescu) încearcă să sărute mîna domnitorului. Ştefan: « Să mă cobor la tine, or să tenalţi la mine? » Doamna Maria: « Seamănă cu Măria Ta ... ca două picături de apă ... » Ştefan: « Una pică acum şi alta a picat odinioară ...Abur...risipit...Pe una o văz...pe cealaltă...»

*Fig. nr. 3.* — (Tot din actul I) înfăţişează pe Ştefan (C.I. Nottara), Bogdan (Ion Manolescu), logofătul Tăut (G. Nebunelli), hatmanul Arbore (Z. Bîrsan), pîrcălabul Grumuză (V. Roman), clucerul Hrinovici (C. Toneanu), vameşul Chiracola (A. Dumitrescu), postelnicul Toader (C. Nedelcovici), paharnicul Ulea (G. Achille) stolnicul Drăgan (G. Constantinescu), jitnicerul Stavăr (G. Storin), clucerul Moghilă (I. Petrescu), pîrcălabul Negrilă (C. Duţulescu), Petru Rareş (G. Mihăescu). Ştefan către Hatmanul Arbore, Pîrcălabul Negrilă şi Postelnicul Toader: « ... tustrei ţineţi ochii în pămînt, ştiind că mie nu-mi plac oamenii care se uită în jos. Frunţile sus... ».

*Fig. nr. 4.* — Scenă din actul II. Doamna Maria (Constanţa Demetriade) este înconjurată de Oana (Marioara Voiculescu), Irina (Eugenia Ciucurescu), Reveca (Ana Mărculescu), Ileana (V. Gioroceanu), Bălaşa (L. Rosand), Hera (Irina Bărbulescu), Oleana (O. Culitza), Ţugulea Moghilă (Maria Giurgea) şi Dochia (A. Liniver); clucerul Moghilă (I. Petrescu) vine într-un suflet şi se adresează Doamnei Maria: « Strajnic răcnea leul Moldovei, că auia valea şi codrii...Dar iată-l...Răsare soarele, şi-ncălzeşte pe boieri şi pe oase goale, fără deosebire (...) ».

*Fig. nr. 5.* — Ştefan (C.I. Nottara), Doamna Maria (Constanţa Demetriade) şi Oana (Marioara Voiculescu). Ştefan se adresează Oanei: « Da...Partea mea a fost să sărut ce este al meu ca şi cum n-ar fi al meu, să fur mîngîierile şi mîngîiere să nu am (...) ».

*Fig. nr. 6.* — (Tot din actul II) Ştefan (C.I. Nottara), Doamna Maria (Constanţa Demetriade). Clucerul Moghilă (I. Petrescu) către Ştefan: « N-aveam dreptate?...Istoria a ajuns la jumătatea vieţii Măriei Tale ».

*Fig. nr. 7.* — Moment din actul III, cînd Ştefan (C. I. Nottara) şi Doamna Maria (Constanţa Demetriade) ascultă sfaturile doctorilor Cesena (C. Belcot) şi Şmil (Petre Liciu).

*Fig. nr. 8.* — Scena de mare tensiune în care Ştefan cel Mare (C. I. Nottara) se ridică din jeţ şi — fiind de faţă Bogdan (Ion Manolescu), Petru Rareş (G. Mihăescu), Doamna Maria (Constanţa



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Demetriade), doctorul Ieronimo Da Cesena (C. Belcot), doctorul Iohan Klingensporn (N. Grigorescu), doctorul Şmil (Petre Liciu), stolnicul Drăgan (G. Constantinescu), jitnicerul Stavăr (G. Storin), hatmanul Arbore (Z. Bîrsan), postelnicul Toader (C. Nedelcovici), vornicul Jurj (A. Barbelian), pîrcălabul Costea (I. Iancovescu), pîrcălabul Dragoş (C. Teodorescu), pîrcălabul Şandru (A. Atanasescu), pîrcălabul Alexa (Gr. Economu) şi clucerul Moghilă (I. Petrescu) — rosteşte istoricele cuvinte: « Ostaşi, boieri, curteni, v-am adunat aici să staţi mărturie după ce n-oi mai fi. Sînt patruzeci şi şapte de ani... mulţi şi puţini... de cînd Moldova îmi ieşi înainte cu mitropolit, episcopi, egumeni, boieri, răzeşi şi ţărani în cîmpul de la Dreptate, şi cum vru Moldova aşa vrusei şi eu (...) »

*Fig. nr. 9.* — Scena înscăunării lui Bogdan (Ion Manolescu). În faţa Doamnei Maria (Constanţa Demetriade), a boierilor şi a curtenilor, Ştefan (C. I. Nottara) conduce pe Bogdan (Ion Manolescu) spre tronul Moldovei: « Bogdane... vino... suie-te... aşează-te... pune coroana... ».

Din actul IV al spectacolului reproducem două fotografii:

*Fig. nr. 10.* — Ştefan (C. I. Nottara) este pe patul de suferinţă, iar în jurul său distingem pe Doamna Maria (Constanţa Demetriade), Oana (Marioara Voiculescu), Irina (Eugenia Ciucurescu), Reveca (A. Mărculescu), Petru Rareş (G. Mihăescu), hatmanul Arbore (Z. Bîrsan), clucerul Moghilă (I. Petrescu), doctorul Klingensporn (N. Grigorescu), doctorul Cesena (C. Belcot) şi doctorul Şmil (Petre Liciu).

*Fig. nr. 11.* — Doamna Maria (Constanţa Demetriade), doctorii Cesena (C. Belcot), Klingensporn (N. Grigorescu) şi Şmil (Petre Liciu), Oana (Marioara Voiculescu), Reveca (A. Mărculescu), Irina (Eugenia Ciucurescu). Ştefan (C. I. Nottara) pe trepte: « O! Cine vrea pe Ştefăniţă, nepotul răposatului domn al Moldovei?... Cine a zis că sînt bătrîn şi bolnav? (...) Io, Ştefan Voievod, am suit pe Bogdan pe tron (...) ».

Majoritatea actorilor de la premieră au fost trecuţi în cartea de aur a Teatrului Naţional, unde, în distribuţiile viitoare, şi-au înscris numele şi alţi mari artişti care, interpretînd *Apus de Soare*, s-au străduit să se depăşească pe ei înşişi.

ILIE CIUTESCU

Fig. 1

Fig. 2



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 3

Fig. 4

Fig. 5



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 6

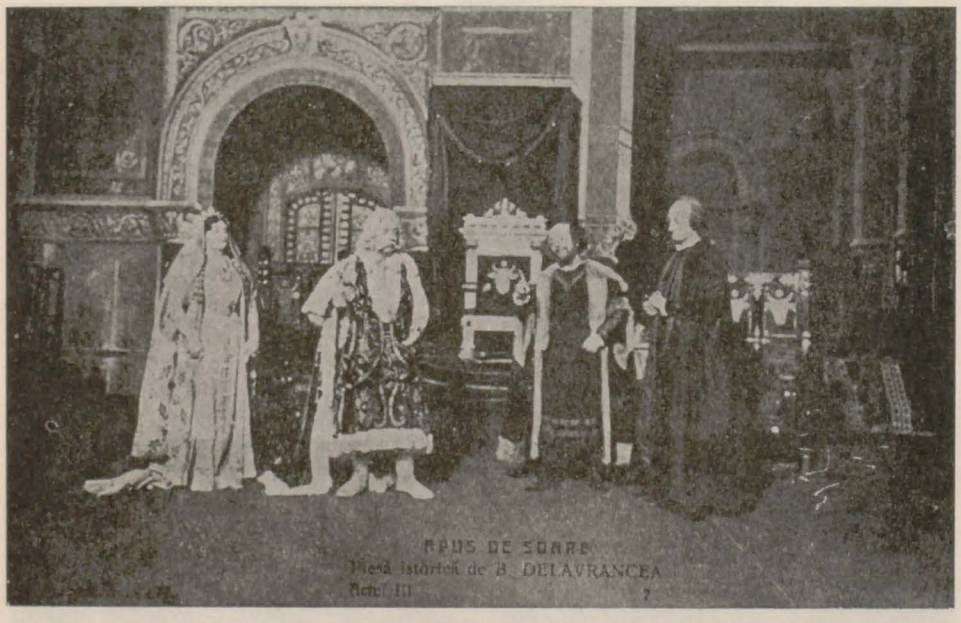



Fig. 7

Fig. 8



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 9

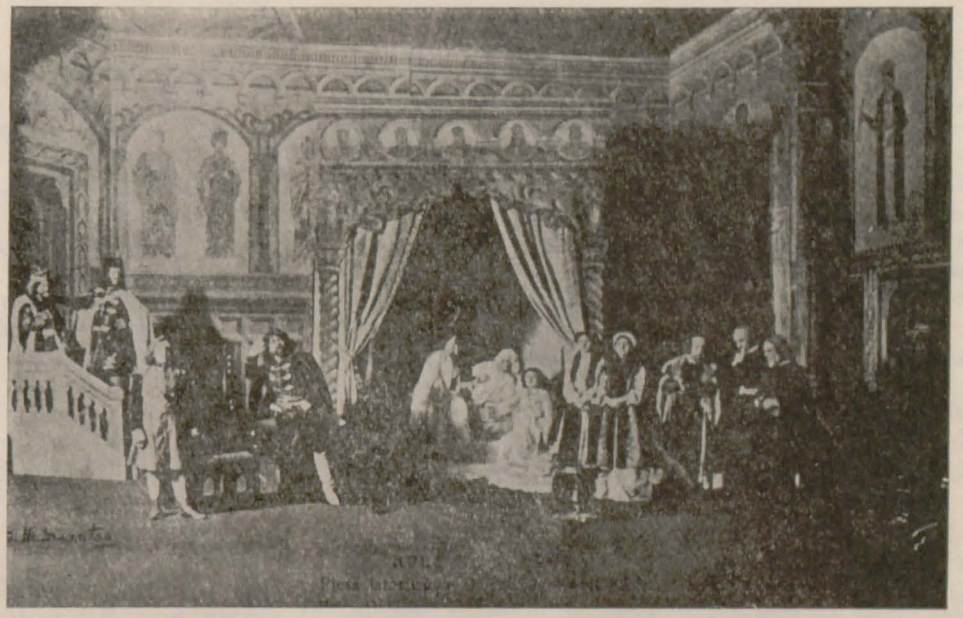


Fig. 10

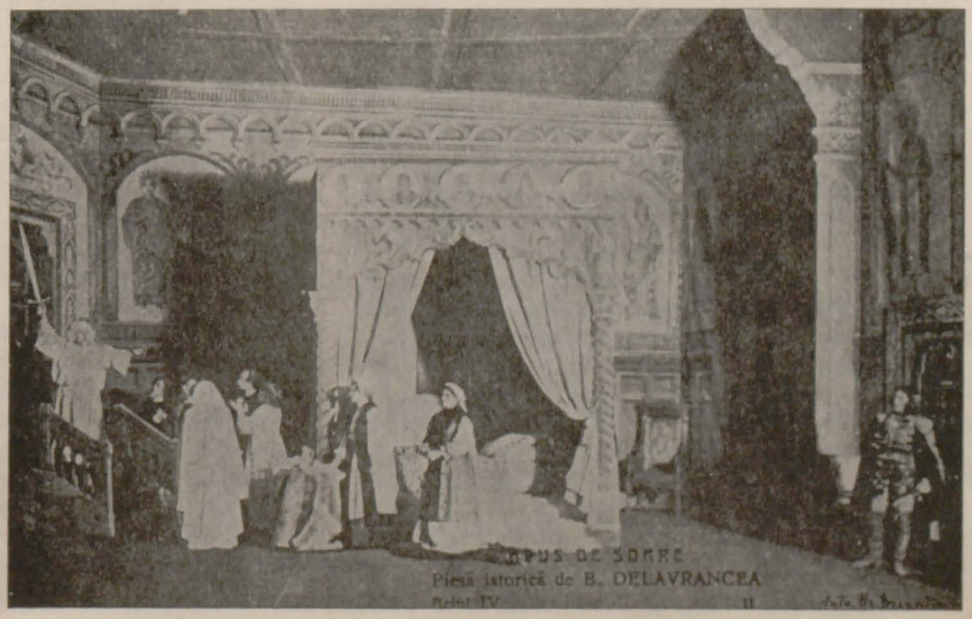



Fig. 11



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

# C R O N I C Ă

## TEATRU-TEATROLOGIE

Deşi dificilă de abordat, solicitînd un potenţial artistic special, piesa *Puterea şi adevărul*, de Titus Popovici, a cunoscut la sfîrşitul stagiunii 1972/1973 încă două versiuni scenice semnate de Liviu Ciulei la Teatrul « Lucia Sturdza Bulandra », şi de Gh. Harag la Teatrul din Tg. Mureş, secţia română. Modalităţile lor au fost diametral opuse, primul spectacol implicînd publicul în acţiune, al doilea distanţînd istoria din perspectiva prezentului. Liviu Ciulei a căutat să releve tensiunea dramei, să analizeze minuţios culpele, cauzele care le-au generat. Viziunea lui Harag, mai simplă, a reconstituit structura piesei, logic, într-o succesiune demonstrativă în lumina unei atitudini contemporane faţă de abuzurile sau inconsecvenţele politice de acum 20 ani. Prin această distanţare, dramatismul confruntărilor a fost diluat. Substanţa lor ideatică însă, înţelegerea profundă a raportului între putere şi adevăr, a căpătat contururi pregnante.

Teatrul Naţional « I.L. Caragiale » a oferit, alături de premiera *Dona Diana*, de Camil Petrescu, ultimul eveniment scenic al stagiunii trecute, *Trei fraţi gemeni veneţieni* de Antonio Mattiuzzi în regia lui David Esrig şi scenografia lui I.P. Udrişte. Textul nu este decît un pretext scenic al jocului pur, exerciţii corporale, vocale, pantomimă. Spectacolul încorporează două modalităţi stilistice: grotescul halucinant şi gestica, cît şi tipologia codificată a commediei dell' arte. Discrepanţa este vizibilă. Remarcabile sînt eforturile interpretative ale lui Gh. Dinică şi Marin Moraru, primul abordînd atitudinea simplă, umorul sec distribuit cu economie, cel de al doilea exuberanţa expresivităţii fizice. (Cu acest spectacol, colectivul Teatrului Naţional a obţinut la BITEF « Premiul special al juriului pentru cel mai bun spectacol popular »).

Stagiunea 1973—1974 mai mult decît în anul precedent a dovedit un plus de efort, în a promova dramaturgia originală. Teatrul « Lucia Sturdza Bulandra » a oferit spectatorilor bucureşteni două piese: *Casa de mode*, de Th. Mănescu, şi *Între noi doi n-a fost decît tăcere*, de Lia Crişan. Textul lui Th. Mănescu a apelat la genul poliţist, căutînd să surprindă atmosfera febrilă a suspensului dilatat, pornind de la unul din momentele semnificative ale istoriei noastre. Piesa, un joc complicat şi agreabil al întrebărilor şi enigmelor, este admirabil susţinută de interpreţi. Regizorul Valeriu Moisescu a mizat pe succesul distribuţiei, la care a adăugat ritmul şi tensiunea specifică genului. Prin factura ei dramatică comico-satirică piesa Liei Crişan *Între noi doi n-a fost decît tăcere* (aduce tema concurenţei în planul ierarhiei sociale, a onestităţii profesionale, teme condimentate cu suficient umor, situaţii false idilice, o poezie dulceagă) a oferit premisele unui spectacol deconectant, în care ritmul creat de regizorul Petre Popescu şi interpretarea au asigurat succesul de public.

O dezbatere etică despre adevăr, despre obligaţiile morale faţă de noi înşine şi faţă de cei în mijlocul cărora trăim este piesa *Sîmbătă la Veritas*, de Mircea Radu Iacoban, prezentată în premieră la Teatrul Giuleşti, în regia Getei Vlad. Autorul pledează pentru integritate şi onestitate ca principale coordonate umane. Calitatea textului constă în spontaneitatea verbului, atracţiozitatea modalităţii literare cu care este abordată pledoaria, mijloace care o feresc de clişeele aride, didacticiste. Discreţia mijloacelor scenice se compensează printr-o interpretare omogenă de ansamblu adecvată partiturilor dramatice şi tensiunii dezbaterilor.

Un text reprezentativ semnat de D. Solomon, *Diogene cîinele*, a fost pus în scenă la Teatrul din Ploieşti. Autorul şi-a propus să emoţioneze prin idei transfigurate teatral. Dialogul socratic se înfiripă în jurul disputelor privind libertatea şi limitele ei, însingurarea, conflictul solvabil individ-societate. Spectacolul, în regia lui Emil Mandric, respectă calitatea primordială a esenţialităţii, ideile urmărite cu rigurozitate căpătînd şi consistenţă imagistică, ceea ce le conferă fluenţă şi accesibilitate. Scenografia, uneori arbitrară sau violent inventivă, a fost compensată prin echilibrul şi fineţea interpretării colective.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Teatrul de Stat din Oradea, secţia română, a abordat una dintre ultimele lucrări dramatice ale lui Paul Everac, *Cititorul de contor*, în prezent în pregătire pe cîteva scene din ţară. Comedia tragică în două părţi (cum îşi subintitulează autorul piesa) comportă o structură eseistică. Consecvent modului de a privi cu înţelegere tot ceea ce este uman, calităţi sau defecte, Paul Everac se opreşte asupra unui caz de conştiinţă: criza existenţială a unui intelectual confruntîndu-şi actele, realizările şi aspiraţiile cu trecutul, cu sine, cu familia şi prietenii. Incertitudinile se vor topi, printr-un profund proces de analiză, în înţelegere şi eliberare. Spectacolul Nicoletei Toia conduce cu siguranţă profesională investigaţia intimă propusă de autor.

Alături de repertoriul original promovat cu precădere în această primă parte a stagiunii, mai adăugăm revalorificările scenice ale unor texte clasice. *Istoria ieroglifică*, dramatizare de Cătălina Buzoianu după Dimitrie Cantemir, la Teatrul Naţional din Iaşi, revelează calităţi dramatice neaşteptate. Regizoarea a dovedit încă o dată meritul primordial al montărilor sale, inepuizabila imaginaţie plastică în rezolvarea unor momente însemnate în desfăşurarea tramei. Din păcate, însă, montarea a fost inconsecventă la nivelul modalităţii teatrale abordate. Elementele de basm (costum, mască, decor), sugestive sau onirice, se amestecă cu recuzita tradiţională a montărilor istorice.

Un adevărat moment de teatru au realizat pe scena Naţionalului clujean doi tineri creatori: regizorul Alexa Visarion şi scenograful Vittorio Holtier. În montarea piesei *Meşterul Manole*, de Lucian Blaga, interesantă este viziunea regizorală asupra textului ce caută să justifice sacrificiul în răspunderea colectivă a eroului şi a celor nouă calfe. Regizorul a solicitat actorilor modalităţi de interpretare expresionistă într-un ritm alert de succesiune faptică, ceea ce a pus în umbră virtuţile poetice ale textului în favoarea teatralităţii. O menţiune specială merită decorul sugestiv ce a conferit multiple şi ingenioase spaţii de joc, facilitînd ritmarea desfăşurării acţiunii.

Alături de cele două premiere originale ale acestei stagiuni, teatrul « Lucia Sturdza Bulandra » a inclus în repertoriu una din cele mai interesante piese ale dramaturgiei străine contemporane *Noile suferinţe ale tînărului « W »*, de scriitorul german Ulrich Plenzdorf. Recurgînd la interferenţe romantice, prin destinul tragic, insolit, al eroului, asociat cu Wertherul goethean, autorul nu conferă tînărului personaj Edgar Wibau datele unui erou de excepţie. Întreg spectacolul realizat de Olimpia Arghir, îşi axează centrul de greutate şi interes pe interpretul principal Virgil Ogăşanu. Tandru şi violent, dur şi sensibil, actorul reconstituie, replică cu replică, propria lume dureroasă a idealurilor juvenile frustrate, dramatică şi uşor comică în acelaşi timp.

★

Oamenii de teatru şi de cultură şi împreună cu ei întreaga ţară au trăit în ziua de 20 decembrie 1973, în preajma aniversării Republicii, solemnitatea festivă a inaugurării noului edificiu al Teatrului Naţional « I.L. Caragiale » din Bucureşti. Evenimentul memorabil din istoria culturii româneşti a avut loc în prezenţa tovarăşului Nicolae Ceauşescu şi a tovarăşei Elena Ceauşescu, a celorlalţi conducători ai partidului şi statului, a numeroşi activişti de partid, oameni de cultură şi artă, ziarişti, muncitori din capitală. În atmosfera însufleţită a inaugurării, a luat cuvîntul tovarăşul Nicolae Ceauşescu care în numele Comitetului Central, al Consiliului de Stat şi al guvernului felicită pe realizatorii noului edificiu, conducerea teatrului, colectivul artistic ce va sluji pe această scenă promovarea idealurilor comuniste ale naţiunii noastre. Artistul poporului Radu Beligan a exprimat în numele colectivului profunda recunoştinţă pentru ridicarea acestui edificiu de o deosebită însemnătate în viaţa teatrală a ţării. Spectacolul inaugural a fost alcătuit din piesa *Apus de soare*, de B. Şt. Delavrancea, şi *Simfonia patetică*, de Aurel Baranga. Noua ediţie a textului lui Delavrancea a fost realizată de regizoarea Marietta Sadova, iar A. Baranga a creat mizanscena textului propriu. Montarea a solicitat o amplă distribuţie, într-o desfăşurare de mare tensiune dramatică, servită de actori aparţinînd tuturor generaţiilor.

★

Sfîrşitul stagiunii trecute şi începutul stagiunii 1973—1974, prin multitudinea aniversărilor şi a dezbaterilor privind probleme de actualitate ale teatrului românesc, a cinstit anul jubiliar al 30-lea de la Eliberare. Vom menţiona doar cîteva manifestări mai însemnate. Între 31 mai — 2 iunie, la Bacău, s-a desfăşurat cea de-a doua ediţie a « Galei recitalurilor dramatice » şi « Colocviul republican al criticilor de teatru ». La Piatra Neamţ, între 7—14 iunie, a avut loc « Festivalul spectacolelor de teatru pentru tineret şi copii » (a 3-a ediţie) şi Colocviul « Teatrul şi problemele tineretului contemporan » iar una din zile a fost dedicată aniversării anului Molière. Au prezentat comunicări cercetători din sectorul de istoria teatrului: *Teatrul pentru tineret sau Teatru al tineretului* de Letiţia Gîtză, *Există o formă nouă de comunicare şi expresie a tînărului actor?* de Simion Alterescu, *Cel mai vechi şi cel mai recent spectacol bucureştean cu « Vicleniile lui Scapin »*, de Claudia Dimiu, *Educabilitate şi exigenţă în spectacolele destinate copiilor*, de Medeea Ionescu. La Cluj, a avut loc la începutul acestei stagiuni manifestarea artistică şi simpozionul dedicat reinterpretării contemporane a clasicilor. Teatrele Naţionale din Bucureşti, Timişoara, Cluj, Iaşi au prezentat spectacole pe texte româneşti clasice şi universale, mai apoi dezbătute în cadrul discuţiilor teoretice intitulate: *Dramaturgia clasică şi publicul contemporan*. La simpozionul organizat la Arad în cadrul « Zilelor teatrului arădean », între 3—11 noiembrie, cu ocazia împlinirii a 25 de ani de activitate a teatrului, Margareta Andreescu a susţinut comunicarea *Teatrul militant, o succintă retrospectivă*.

★

În cadrul celui de-al VII-lea Congres Internaţional FIRT, care a avut loc în aula Universităţii



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Carolinum din Praga, cu tema « Participarea actorului la reforma teatrului de la sfîrşitul secolului XIX şi începutul secolului XX », au participat Letiţia Gîtză, Claudia Dimiu, Ion Cazaban. *Reinhardts Jedermann*; *Laufbahn auf der rumänischen Bühne* este titlul comunicării susţinută de Margareta Andreescu la Conferinţa Internaţională a cadrelor din învăţămînt şi cercetare teatrală de la Salzburg avînd tema « Regia în documentare, cercetare şi învăţămînt ».

MEDEEA IONESCU

# MUZICĂ – MUZICOLOGIE

## AL VI-LEA FESTIVAL INTERNAŢIONAL «GEORGE ENESCU»

*(11 – 18 septembrie 1973)*

La al VI-lea Festival muzical internaţional « George Enescu », muzica românească şi slujitorii ei cei mai de seamă, sub semnul marelui lor înaintaş, şi-au făcut auzită vocea în complexul culturii artistice a vremurilor noastre. Totodată, publicul bucureştean a primit în mijlocul său solişti şi formaţii instrumentale şi vocale de mare calitate din numeroase ţări, care au venit să participe la această însemnată sărbătoare a muzicii româneşti, consacrată prin calitatea precedentelor ediţii ale festivalului ca un eveniment semnificativ al vieţii artistice internaţionale.

Festivalul a cuprins, în desfăşurarea-i concentrată de o săptămînă, frumuseţi deosebite. Însăşi muzica lui Enescu s-a aflat în atenţia marilor artişti oaspeţi. Astfel, Ghennadi Rojdestvenski — dirijorul sovietic ce realizează o impresionantă comuniune interpretativă cu orchestra în fruntea căreia a mai vizitat România, a Radioteleviziunii din Moscova — a tălmăcit una din lucrările reprezentative pentru menţinerea şi dezvoltarea filonului folcloric în epoca maturităţii creatoare a maestrului: *Uvertura de concert pe teme cu caracter popular românesc opus. 32.* Un moment emoţionant în istoria festivalurilor « Enescu » — şi prin care cea de a şasea ediţie îşi va avea greutatea sa specifică, de neconfundat, a fost interpretarea, de către Yehudi şi Hephzibah Menuhin, a *Sonatei a III-a, pentru pian şi vioară, în caracter popular românesc, op. 25.* Este o « operă-cheie » a creaţiei lui Enescu şi a cărei redare nu se poate concepe fără pătrunderea adîncă în universul poetic al folclorului românesc, fără savoarea autentică a restituirii acelor fine inflexiuni instrumentale, cu incomparabilă putere de evocare, prin care compozitorul a imaginat peisajul natural şi cel sufletesc al plaiurilor natale. Discipol al lui Enescu, nu numai de-a lungul preţioaselor clipe petrecute împreună la vila « Luminiş » din Sinaia, ci în fapt prin întreaga sa acţiune de prelungire a stilului interpretativ preluat de la maestrul său, Yehudi Menuhin ne-a împărtăşit, prin această prezentare a *Sonatei a III-a*, ceva din farmecul violonisticii enesciene însăşi, cunoscută de el în cele mai intime nuanţe. Cultul beethovenian, preluat de asemenea de la Enescu, a avut o importanţă specială în concertele Menuhin, în care au fost incluse atît dramatica *Sonată nr. 7 în do minor*, cît şi olimpianul *Concert în Re major.*

Festivalul a prilejuit şi alte reîntîlniri plăcute cu artişti apreciaţi de publicul românesc: vitalitatea şi rafinamentul artei dirijorale a lui Georges Prêtre au putut fi regăsite în redarea *Simfoniei nr. 1* de Gustav Mahler. Prezenţa muzicii lui Mahler a fost cu deosebire oportună; să nu uităm că ilustrul compozitor, care era şi un dirijor de geniu, a fost unul dintre primii care a interpretat muzica lui Enescu *(Suita I)* în faţa publicului american.

Una din caracteristicile pozitive ale celei de a şasea ediţii a Festivalului Enescu a fost numărul proporţional important de *nume noi*, de artişti şi formaţii, pe care l-a propus publicului românesc. Auditorii au manifestat interesul aşteptat pentru aceste manifestări, care aveau garanţia calităţii, unită cu farmecul ineditului. Philippe Entremont, de pildă, ne-a luminat încă un aspect al şcolii pianistice franceze, ilustrată prin strălucirea virtuozităţii unită cu sensibilitatea aparte a coloritului sonor; *Madrigaliştii din Praga* ne-au adus mesajul măiestriei polifonice de ieri (Monteverdi) şi de astăzi (praghezul Petr Eben), transmis de un ansamblu impunător nu prin masivitate, ci prin muzicalitate şi rafinament; orchestra de cameră *Collegium Aureum*, una dintre cele mai reputate formaţii de acest gen din R.F. Germania, a înfăţişat un program clasic de mare prospeţime, în care, între Johann Sebastian Bach şi Mozart, se intercalau maeştrii perioadei de trecere de la marea tradiţie polifonică la clasicismul vienez, ca Johann Christian Bach şi Karel Stamitz; orchestra de cameră *Soliştii din Sofia* a ilustrat progresele notabile de seriozitate şi cultură stilistică realizate în ultima vreme de şcoala interpretativă bulgară; în fine, cvartetul de coarde *Tokio* a demonstrat în ce măsură abilitatea tehnică adesea uimitoare a instrumentiştilor japonezi se poate alia cu intuirea adevărului expresiv al capodoperelor literaturii muzicale europene de ieri şi de astăzi.

După cum era şi de aşteptat, festivalul « Enescu » s-a întemeiat în primul rînd pe aportul forţelor reprezentative ale artei interpretative româneşti. Am avut posibilitatea să apreciem chipul în care orchestra Filarmonicii « George Enescu » (dirijori Mircea Cristescu şi Georges Prêtre), orchestra Radioteleviziunii Române (dirijori Iosif Conta şi Samo Hubad — Iugoslavia —), orchestra Filarmonicii « Moldova » din Iaşi (dirijată de Ion Baciu) s-au pregătit pentru a face faţă evenimentului şi implicitei competiţii artistice ocazionată de perindarea, într-un timp scurt, a atîtor formaţii muzicale variate pe scena festivalului. Li s-au alăturat



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ansambluri mai reduse numeric, dar reputate prin extrema finisare a interpretărilor lor: corul « Madrigal » dirijat de Marin Constantin şi orchestra de cameră « Bucureşti », animată de Ion Voicu, ca solist şi dirijor. Ion Voicu şi Valentin Gheorghiu, artişti instrumentişti de frunte ai României, au fost şi ei prezenţi, alături de oaspeţi, printre personalităţile de renume care au colaborat, pe plan solistic, în concertele simfonice.

Creaţia muzicală românească contemporană a fost bogat reprezentată în cadrul festivalului, îndeosebi pe două planuri: cel al cvartetului de coarde pe de o parte, cel al operei şi baletului pe de altă parte. O seamă de ansambluri instrumentale de primă mînă au înfăţişat în festival o gamă variată de lucrări româneşti; de asemenea, trei dintre cele patru spectacole prezentate în timpul festivalului de Opera Română au fost consacrate creaţiei autohtone (Enescu, Gheorghe Dumitrescu, Cornel Trăilescu), iar « Madrigalul » şi-a alcătuit programul în mare parte din piese contemporane româneşti (Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan etc.). În fine, Gheorghe Zamfir şi orchestra sa au ilustrat virtuozitatea şi fantezia cu care sînt slujite astăzi, prin concerte multiplicate în întreaga lume, valorile nemuritoare ale folclorului românesc.

ALFRED HOFFMAN

## FILM – FILMOLOGIE

Cu un an în urmă, în paginile rezervate rubricii de faţă, consemnam reorganizarea Studioului Cinematografic « Bucureşti » pe baza înfiinţării a cinci Case de filme autonome, exprimîndu-ne speranţa că această restructurare va imprima producţiei noastre un ritm mai alert şi îi va lărgi aria tematică. Şi iată că, într-adevăr, bilanţul lui 1973 dovedeşte fără drept de apel faptul că noul sistem este mult mai avantajos, atît pentru cineaşti cît şi pentru spectatori.

Dincolo de diversificarea genurilor (fenomen pe care l-am analizat în cronica din numărul trecut al revistei), cea mai importantă caracteristică a stagiunii 1973 rămîne aceea de a fi lansat o serie de noi şi talentaţi debutanţi în ale regiei (Dan Piţa, Mircea Veroiu, Mihai Constantinescu), operatoriei (Iosif Demian, Călin Ghibu, Dan Platon, Ion Marinescu), scenografiei şi actoriei (Vlad Rădescu, Adina Popescu, Mihai Mălaimare, Ovidiu Iuliu Moldovan etc.), care pe lîngă har au dat dovadă şi de un profesionalism fără cusur. Astfel, după ce tinerii Dan Piţa şi Mircea Veroiu au prezentat publicului excelentul lor diptic *Nunta de Piatră*, un alt regizor ne-a înfăţişat primul său lung-metraj, Mihai Constantinescu. De fapt, numele lui Mihai Constantinescu mai apăruse pînă acum pe multe generice, dar cu titulatura de regizor secund. *Despre o anume fericire* i-a prilejuit şansa de a fi, în sfîrşit, vioara întîi, şansă, de altfel, pe deplin meritată. În primul rînd trebuie să îl felicităm pentru că a optat să-şi înceapă cariera autonomă cu un film de actualitate, gen care în cinematografia noastră, în ciuda tuturor eforturilor, continuă să nu fie decît rareori la înălţimea aşteptărilor. *Despre o anume fericire* aduce în discuţie o problemă extrem de interesantă şi anume aceea a raportului dintre împlinirea destinului individual şi utilitatea socială a fiecăruia dintre noi. Scenariul, semnat de Constantin Chiriţă şi Andrei Blaier (de fapt scriitorul Constantin Chiriţă şi-a ecranizat aici propriul său roman *Pasiuni)*, i-a oferit regizorului o bază generoasă pentru desfăşurarea discursului său etic. Conflictul este condus cu abilitate, personajele principale sînt creionate convingător: doi foşti colegi de facultate care odată ieşiţi de pe băncile politehnicii îşi văd prietenia destrămată nu atît de timp şi distanţe cît de faptul că, în contact cu fluxul activităţii profesionale cotidiene, descoperă că îi separă o concepţie fundamental diferită despre existenţă şi responsabilitatea morală a omului faţă de societatea căreia îi aparţine. La rîndul lui, regizorul Mihai Constantinescu a ştiut să dozeze cu mult tact şi sensibilitate accentele. Ireproşabil din punct de vedere al realizării, de la distribuţie (Ion Caramitru, Ovidiu Iuliu Moldovan, Tamara Creţulescu etc.) şi pînă la imagine (Gore Ionescu şi Ştefan Horvath), dar fără să aibă totuşi strălucirea pe care am fi dorit-o pentru o operă de debut, *Despre o anume fericire* rămîne în orice caz un film echilibrat, o mărturie onestă şi ponderată despre realitatea zilelor noastre.

Nu acelaşi lucru se poate spune, din păcate, despre *Dragostea începe vineri*, semnat de Virgil Calotescu pe un scenariu de Francisc Munteanu. Cauza eşecului o găsim pe de o parte în superficialitatea materialului faptic furnizat de scenarist, iar pe de alta în superficialitatea de care a dat dovadă regizorul acceptînd să îl transpună în imagini fără a încerca să-i suplinească lacunele. Francisc Munteanu şi Virgil Calotescu au vrut să facă un film despre tineret, un film despre dragoste. Iniţiativă lăudabilă. Dar, tocmai pentru că a fost atît de des exploatată, tema iubirii este cu mult mai pretenţioasă decît poate părea la prima vedere şi numai o mare subtilitate şi discreţie, numai poezia şi autenticitatea personajelor pot salva asemenea filme de banalitate. Or, tocmai autenticitatea lipseşte peliculei în cauză, pentru că, deşi cu experienţa lui de vechi documentarist V. Calotescu a căutat, şi a izbutit în mare măsură, să compună un cadru veridic, eroii care îl populează sînt neconvingători, confecţionaţi parcă după şabloane manicheiste.

Un reproş similar îl putem aduce şi filmului *Paraşutiştii*, al lui Dinu Cocea. În ciuda faptului că scenariştii sînt nu mai puţin de trei la număr, — L. Tarco, Gh. Benjamin şi Mihai Opriş — pentru o dată, proverbul « unde-s mulţi puterea creşte » nu s-a adeverit, substanţa narativă fiind neaşteptat de diluată şi de plină de situaţii neverosimile. Cît despre realizare, nu putem decît să constatăm din nou că în cariera unui cineast filmul de actualitate rămîne proba focului. Proba la care Dinu Cocea,



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

paraşutat pe tărîmul prezentului după o prea lungă « haiducie » în epoca fanariotă, a dat greş.

Cum afirmam la început, imaginea de ansamblu a producţiei lui '73 este cu mult mai variată decît cea a anilor precedenţi. Iată, de pildă, filmul de montaj, intitulat atît de sugestiv *Lumea se distrează*. După ce au vizionat în întunericul sălilor de proiecţie peste un sfert de milion de metri de peliculă, autorii lui — scenaristul Dumitru Fernoagă şi regizorul Alecu Croitoru — au selecţionat din materialul de arhivă o serie de secvenţe edificatoare pentru bizareria « distracţiilor » secolului nostru, începînd din vremea lui Lumière şi pînă în zilele noastre, distracţii la capătul cărora, nu o dată, pîndeşte tragedia, înveştmîntată în haina sumbră a morţii.

Rămînînd fidel universului rural a cărui investigare o începuse cu *Fraţii*, filmul său de debut, regizorul Mircea Moldovan, aflat acum la cea de a doua realizare a sa, tratează în *Viforniţa* o pagină de istorie contemporană. El operează o îndrăzneaţă întoarcere în timp, ca să ne prezinte evenimente petrecute cu douăzeci de ani în urmă, în vremea « desfăşurării », cînd s-a produs colectivizarea agriculturii. Titlul are valoare metaforică. Este adevărat, întreaga acţiune se desfăşoară pe fundalul unei năpraznice viforniţe ce troieneşte satele, dar nu despre ea ne vorbeşte filmul ci despre o altă viforniţă, cu consecinţe mai grave, aceea stîrnită în sufletele oamenilor de bruştele prefaceri cu care s-au văzut atunci confruntaţi. Scenariul lui Petre Sălcudeanu i-a furnizat lui Mircea Moldovan premisele unei dezbateri interesante pe marginea acelui moment dificil din istoria tinerei noastre orînduiri, premise pe care de altfel cineastul le-a fructificat cu aplicaţie. *Viforniţa* respiră o sinceritate de bun augur căreia ar fi totuşi de dorit ca de aici înainte regizorul să-i adauge o sporită inventivitate a decupajului şi a formulei cinematografice adoptate. Semnalăm că imaginea, unul dintre elementele esenţiale în reuşita serialului, aparţine debutantului Ion Marinescu, proaspăt absolvent al secţiei de operatorie a I.A.T.C.

A doua jumătate a stagiunii ne-a adus şi continuarea serialului poliţist, cu implicaţii politice, iniţiat anul trecut de Sergiu Nicolaescu cu filmul *Cu mîinile curate*. De astă dată, ştafeta a fost predată unei alte echipe, conduse de regizorul Manole Marcus, semnatarul noilor episoade *Conspiraţia* şi *Departe de Tipperary*, care continuă fresca anilor imediat post-belici. Trebuie spus de la bun început că, aşa cum era şi firesc, odată cu schimbarea regizorului s-a schimbat radical şi factura serialului. Pe cîtă vreme Sergiu Nicolaescu miza în permanenţă pe suspens şi pe dinamismul acţiunii, Manole Marcus, dimpotrivă, preferă să speculeze detaliile de atmosferă, să aprofundeze psihologia personajelor. Dealtfel, însăşi noua orientare a scenariului lui Titus Popovici şi Petre Sălcudeanu l-a obligat să adopte un stil mai lent, deoarece, spre deosebire de episoadele anterioare, unde dialogul intervenea destul de sumar, aici el capătă adesea rol de motor în desfăşurarea naraţiunii. În aceste două filme, eroul principal, justiţiarul comisar Roman, nu mai urmăreşte gangsteri ci este însărcinat din partea Siguranţei statului să neutralizeze grupurile reacţiunii care complotează împotriva noii orînduiri. Poate, întrucît implicaţiile politice erau mult mai directe, autorii serialului au căutat o formulă mai sobră, care să reliefeze gravitatea momentelor evocate. Numai că uneori ei au confundat sobrietatea cu tratarea statică, ceea ce riscă să dea spectatorului impresia unei lipse de inspiraţie.

Una din cele mai controversate pelicule ale anului a fost, fără îndoială, *7 zile* al lui Mircea Veroiu. Se spune că pentru un tînăr regizor care a debutat printr-un strălucit succes, al doilea film este întotdeauna mai greu de realizat decît primul. E şi firesc să fie aşa. Pe de o parte izbînda iniţială îl obligă pe cineast să nu se dezmintă, iar pe de alta exigenţa spectatorilor este pe măsura promisiunilor. Cu *7 zile* se petrece însă un fapt paradoxal. Mircea Veroiu reconfirmă indiscutabila lui personalitate artistică, dovedită în *Nunta de piatră*. Regăsim aceeaşi caligrafie migăloasă a imaginilor, aceeaşi preocupare aproape obsesivă pentru plastica desăvîrşită a fiecărui cadru în parte (excelentă imaginea realizată de tînărul operator debutant Călin Ghibu). Secvenţele sînt gîndite şi compuse cu rafinament, conform unei stilistici originale. Şi totuşi, Veroiu a comis eroarea capitală, de a fi mizat pe un pariu imposibil: acela de a suplini totala lipsă de credibilitate a scenariului prin ingeniozitatea şi strălucirea regizorală, prin deplasarea accentului de pe acţiunea propriu-zisă pe poezia atmosferei, pe detaliile insolite, pe sugerarea unor drame sufleteşti. Lucrul ar fi fost perfect realizabil în cadrul oricărui alt gen în afara celui poliţist a cărui mitologie precisă face imposibilă eludarea canoanelor lui fundamentale. Veroiu a aspirat în mod evident să facă ceea ce se cheamă « un film de artă ». Numai că în filmul poliţist, chiar şi acolo unde îndrăzneala limbajului cinematografic împrospătează factura tradiţională, primordiale rămîn acţiunea şi suspensul. Şi cum scenariul semnat de Nicolae Ştefănescu nu oferea o tramă narativă prea solidă, forţa creatoare şi fantezia regizorului şi a colaboratorilor săi s-au cheltuit într-o suită de imagini foarte frumoase în *sine*, dar în ansamblu, lipsite de suport dramatic.

În pragul sărbătorilor de iarnă, ca un minunat dar oferit copiilor pentru zilele vacanţei, Elisabeta Bostan a prezentat partea a doua a comediei sale muzicale *Veronica*. În *Veronica se întoarce*, micuţa Lulu Mihăescu reconfirmă extraordinarele ei calităţi de nouă Shirley Temple, evoluînd graţios în universul misterios al pădurii, unde se reîntîlneşte cu cumătra vulpe şi motanul Dănăilă, cu şoricelul Aurică şi cu iepurii şi îşi face o seamă de noi prieteni în lumea gîzelor şi a furnicilor. Ca şi în prima serie, scenariul este mai degrabă un pretext, o canava pe care inventivitatea realizatorilor a ţesut un foarte agreabil spectacol de culori şi muzică, scînteietor şi delicat ca un glob pentru bradul de sărbători.

Anul 1973 a fost fructuos şi pentru « Animafilm ». Deşi pe platourile liliputane ale acestui studiou se făuresc, cu nespusă trudă şi migală, filme extrem de interesante, printre care întîlneşti, nu rareori, adevărate bijuterii cinematografice, soarta acestora rămîne destul de ingrată deoarece, din raţiuni de distribuţie, marea lor majoritate rămîn necunoscute marelui public care, de obicei ajunge să le vadă, cel mult, la cîţiva ani distanţă, pe ecra-



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nele televizoarelor unde, firește, sînt văduvite de fascinația culorii. De aceea, inițiativa studioului « Animafilm » de a organiza la sfîrșitul stagiunii o gală cu cele mai bune realizări ale lui '73 s-a dovedit extrem de prețioasă. Selecția a cuprins atît filme destinate micilor spectatori cît și filme destinate adulților. Din prima categorie s-a remarcat pentru inventivitatea sa *Parada cifrelor*, în regia Isabelei Petrașincu (la Festivalul Filmului de la Teheran pelicula a fost distinsă cu premiul « Delfinul de aur »). Din cea de a doua categorie, elogii unanime a suscitat *Galaxia*, o meditație filozofică de mare subtilitate, pe tema genezei, realizată de pictorul Sabin Bălașa prin intermediul fascinantei lui metode a « picturii sub aparat ». Dacă metalorele elaborate ale lui Sabin Bălașa sînt accesibile numai publicului adult, în schimb *Puiul* lui Laurențiu Sîrbu se adresează în egală măsură celor mari și celor mici. Alegînd o idee, simplă, pe înțelesul tuturor (punctul de pornire al scenariului l-a constituit schița cu același nume a lui Brătescu-Voinești), Laurențiu Sîrbu, speculînd magistral tehnica cartoanelor decupate, a găsit o formulă plastică de o admirabilă expresivitate și rafinament plastic. (Pentru calitățile lui cu totul deosebite, *Puiul* a primit, de altfel, Premiul CIDALC la Festivalul Internațional de la Cracovia). Este locul să subliniem că atît în *Puiul* cît și în *Galaxia* imaginile au găsit un suport ideal în muzica modernă, plină de nerv, scrisă și interpretată, pentru fiecare film în parte, de compozitorul H. Marcovici.

MANUELA GHEORGHIU



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

# RECENZII ŞI NOTE DE LECTURĂ

ANDREI STRIHAN,
*O aventură estetică cu Teodor Mazilu*
**Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1972, 215 p.**

În ce serie poate fi integrată această carte neobişnuită, dar cu atît mai ispititoare prin ineditul ei? Ce poate fi această « aventură » spirituală iniţiată de un estetician cu vădite predilecţii pentru străvechea maieutică şi interesat îndeaproape de modernitatea fenomenului dramatic actual? Construită pe tehnica dialogului, principala ambiţie a cărţii e aceea de a repune în datele ei exacte, în semnificaţiile ei primordiale o problemă de dramaturgie: Teatrul lui Teodor Mazilu. E drept, opera unui dramaturg de primă mărime, pe cît de ferm şi de unitar în concepţia sa asupra artei, pe atît de susceptibil variatelor interpretări, pe cît de personal, pe atît de controversat. Dar dincolo de aportul exegezelor, dincolo de punctele de vedere contradictorii care au însoţit evoluţia dramaturgului, Andrei Strihan cere în cazul lui Teodor Mazilu ca autorul să-şi declare singur adevărul său propriu cu privire la propria sa creaţie. Astfel că esteticianul îl incită pe dramaturg într-o discuţie amicală, pe un itinerar estetic prestabilit (dar care păstrează totuşi riscurile neprevăzutului) şi face oficiile de gazdă cu tact, cu subtilitate şi mai ales înarmat cu toate argumentele specialistului. Pasiunea adevărului, principiu de bază în creaţia dramatică a lui Mazilu, devine şi în cadrul acestei discuţii principiul pe care se stabileşte comuniunea dintre cei doi interlocutori. Descumpănitoare la prima vedere această carte care, prin aparentele ei paradoxuri, sparge în ţăndări toate tabu-urile, dar extrem de tonică pentru inteligenţa cititorului, martor obiectiv într-o dezbatere din care îşi trage singur concluziile. Cîştigaţi de originalitatea interpretărilor lui Mazilu şi readuşi mereu prin intervenţiile lui Strihan pe terenul formulărilor obiective, încheiem « aventura » convinşi de noutatea unei concepţii artistice şi de substratul filozofic solid al unei dramaturgii, tulburaţi însă în aşa-zisele noastre certitudini, surprinşi oricum de evidenţa demonstraţiei. Oricum, mai proaspeţi, mai disponibili faţă de ceea ce se înţelege curent prin adevăr şi obiectivitate, mai clarificaţi şi mai îmbogăţiţi în semnificaţiile pe care le acordam raportului dintre evidenţă şi aparenţă, dintre realitate şi artă, dintre observaţie şi creaţie, conştientului şi subconştientului, frumosului şi moralului, firescului şi absurdului. Pentru că, dacă Mazilu scrie teatru « din nevoia de a-şi mai trăi o dată experienţa de viaţă, pentru a înţelege în profunzime această experienţă, pentru a o trăi mai adevărat », prin această carte el îşi mai trăieşte o dată experienţa creaţiei, reface mai adînc şi mai deplin explicit un drum parcurs. Şi ceea ce vrea dramaturgul prin teatrul său, prin personajele sale, vrea de fapt şi prin răspunsurile pe care le dă în această carte, ceea ce propune spectatorilor săi, propune şi cititorilor: eliberarea de prejudecăţi, de automatisme, de locuri comune, « trăirea şi înţelegerea simultană » într-o stare de libertate totală, într-o permanentă şi obligatorie luciditate. Şi dacă această carte circumscrie datele specifice ale unui laborator de creaţie, mai mult decît atît, ea reprezintă o substanţială contribuţie la definirea dintr-o perspectivă proprie a unor teme estetice fundamentale. Inoperant poate termenul de « laborator » pentru un dramaturg care se declară adept al spontaneităţii actului de creaţie, pentru care experienţa trăită nu se constituie într-un stocaj la care se apelează doar în momentul de extaz al inspiraţiei, pentru un dramaturg care nu desparte trăirea de înţelegere, pentru care « capacitatea de observare a vieţii e esenţială şi superioară invenţiei şi fanteziei ». Inoperant termenul de « laborator » pentru acest dramaturg ale cărui procedee dramatice nasc din « descoperirea realităţii sau dintr-un punct de vedere nou asupra realităţii ». Desigur, sînt captivante capitolele în care dramaturgul vorbeşte despre tehnica dramatică, despre mecanismul comicului, despre stil şi interpretare. Desigur, e uimitoare detaşarea cu care îşi analizează propria sa creaţie, cu care îşi citează personajele, dîndu-le în vileag starea de contradicţie sau, şi mai sinistru, starea de acord între existenţa lor reală şi aparenţe, ca şi cum n-ar


https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fi vorba decît de niște individualități independente față de care autorul își păstrează distanța unei totale obiectivități. Dar mai mult decît o dezvăluire a metodei de lucru, cartea e mărturisirea unei atitudini de viață, a unei filozofii a creației. Și de aceea ni se pare extrem de importantă inițierea de către Andrei Strihan a acestei discuții. Teatrul lui Mazilu este documentul artistic al unei reale vocații filozofice, al unei gîndiri devorate de pasiunea cunoașterii, de demonul lucidității. Printr-o voită simplificare, s-ar putea resistematiza întreaga dezbatere sub titluri perfect neutre: caracterul obiectiv; rolul de cunoaștere; funcția militantă; (a teatrului lui Mazilu), pentru că, în replică cu opiniile criticii de specialitate, aceste principale trăsături se cer elucidate de către cei doi interlocutori. Dar tocmai aici apare nedisimulată conștiința originalității dramaturgului, tocmai aici se vădește intransigența cu care Mazilu își apără dreptul la autodeterminare, cu care se dezice de filiații, de presupusele asemănări cu opera unor înaintași de seamă sau a unor contemporani notorii. Un teatru realist, un teatru al lucidității, un teatru satiric, acesta este teatrul lui Mazilu după propriile sale mărturisiri. Dar, în toate aceste accepții, teatrul său apare ca rezultat al unei filozofii proprii, al unei viziuni personale asupra lumii. Mazilu scrie un teatru de cunoaștere și de explicare a individului și a relațiilor sale, scrie un teatru de regenerare morală, dar substanța și particularitatea operei sale vin dintr-o dispoziție interioară specifică: de punere în acord cu existența, de împăcare cu realitatea. Nevoia de armonizare, de anihilare a contradicțiilor existențiale îl împing pe Mazilu către aceste modalități artistice, aversiunea sa față de duplicitate, setea de înțelegere, de conștientizare totală a vieții. Scriitorul observă și comunică, dar operația aceasta presupune o maximă tensiune a lucidității, asumarea unei răspunderi integrale în a comunica intact « spectacolul » acestei lucidități. Așa scrie Mazilu teatru realist și satiric. « A recunoaște evidența e o problemă de curaj ‹ . . . › A prezenta viața așa cum este presupune o înaltă atitudine, o mare răspundere artistică și morală ». Așa se exprimă caracterul obiectiv al artei sale și « viziunea comică » pe care o are asupra lumii. Pentru Mazilu comicul este « posibilitatea de a privi viața într-o stare de supremă conștiință », înțelegînd prin comic, « tragicul depășit ». Numai astfel, personaje înfricoșetoare, triste vestigii ale ideii de umanitate, pot deveni obiect de comedie. Nevoia de comic apare astfel, ca o atitudine necesară, ca un dat absolut indispensabil existenței. « Transformăm în tragic ceea ce nu înțelegem » remarcă acest scriitor filozof care știe însă la fel de bine că « nu se poate ajunge la un comic adînc fără ca acesta să fi plătit un tribut tragicului ». O experiență integrală deci, o trăire a vieții în complexitatea ei, o reîntoarcere la plenitudine, la armonie, la unitatea ființei umane. « Înțelegem numai ceea ce trăim » notează Mazilu, criteriul adevărului e viața și a fi viu înseamnă « a nu trăi după clișee prestabilite, a nu trăi în trecut, a nu te hrăni cu amintiri, a nu dormi în picioare, a nu te sprijini pe idei luate cu împrumut de la alții, a nu trăi prin intermediari ». Relații vii între existențe reale, iată ce ne propune Mazilu prin teatrul său și prin această carte, prin declarata lui ofensivă pentru cunoaștere și autocunoaștere, pentru ca în sfîrșit omul să se întîlnească cu propria lui esență.

## TRAIAN ȘELMARU,
## *Teatru politic — politică teatrală,*
**București, Editura politică, 1973, 384 p.**

Cartea lui Traian Șelmaru este ea însăși un act de politică teatrală, mărturia unei conștiințe angajate ferm în mișcarea de îndrumare a teatrului nostru actual. Teatru politic? Da. Pentru că, pentru autorul acestei cărți, teatrul politic înseamnă *teatru al cetății*, teatrul în care se reflectă și se celebrează istoria unui popor, teatrul prin care se exprimă și se apără idealurile unei națiuni. Teatru politic? Da. Pentru că, așa cum spunea Bernard Dort la ultimul festival internațional al Bienalei de la Veneția, « orice teatru mare este prin definiție politic ». Și acesta este și ascendentul teatrului românesc actual în competiție cu marele teatru al lumii. Și dacă titlul se explică acum pe de-a întregul, ce înseamnă totuși concret cartea semnată de Traian Șelmaru, unul dintre cei mai cunoscuți critici de teatru din această perioadă? O culegere de cronici? O analiză a celor mai reprezentative spectacole din acești ani? Nu. Selecția articolelor nu include cronica propriu-zisă. E o carte de atitudine, e cartea unui mereu tînăr combatant. De la prima la ultima ei filă, cartea aceasta respiră climatul unui moment, înregistrează oscilațiile unui pendul care măsoară timpul și amplitudinea evenimentelor, o carte în care autorul ei, ca într-o unică și fierbinte pledoarie, apără, argumentează, propune soluții, revine cu obstinație asupra aceloraşi teme, își reînnoiește forțele și atacă aceleași probleme. Cîteva. Dar foarte importante și s-ar putea spune eterne în discutarea fenomenului teatral. Problema repertoriului, problema publicului, principiul « unității echipelor de creație », legătura cu tradiția, schimbul ștafetei între generații, primejdia mediocrizării, tentația experimentului, ponoasele rutinei și riscurile inovației. Desigur, dezbaterea acestor teze e înscrisă programatic în orientarea generală a mișcării noastre teatrale. Desigur, Traian Șelmaru nu e unicul apărător al dramaturgiei originale, nu e singurul partizan al unei riguroase discipline repertoriale, nu e reprezentantul exclusiv al ideii de valorificare a patrimoniului clasic. Dar Traian Șelmaru reprezintă o voce mai mult decît stăruitoare în ceea ce privește *rezolvarea*, traducerea în viață a acestor chestiuni de principiu. El se simte implicat în acea



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

răspundere colectivă de finalizare a bunelor inițiative; el știe că « menirea omului de teatru e și aceea de neobosit ziditor ». El simte nevoia « solidarității de breaslă », el cere să se ia « în posesie colectivă » o valoroasă gestiune cum e cea a dramaturgiei originale nejucate, prost dirijate sau grăbit apreciate; el întreține ideea de permanentă căutare și promovare a tinerelor talente scriitoricești. Impresionează în această carte sinceritatea convingerilor cu care se apără calitatea acestei dramaturgii și drepturile ei prioritare, după cum impresionează căldura cu care se pledează pentru o mai bună distribuire a forțelor, pentru o mai atentă subliniere a valorilor în rîndul creatorilor scenei. Deopotrivă legat de vechea gardă a maeștrilor scenei românești ca și de reprezentanții ei cei mai tineri, deopotrivă legat de tradiție cît și de forța înnoitoare a gîndirii și practicii noastre teatrale, Traian Șelmaru e de fapt legat — și încă din adolescență — de ideea de TEATRU, în înțelesurile lui grave și pline de maiestate. Un atașament față de sensurile clasice, față de sensurile umaniste ale acestei arte și de care autorul cărții nu se poate dezice, în ciuda largii sale deschideri spre nou și a unei depline solidarizări cu experimentul creator. Clasicul — după Paul Valéry — « e acela care poartă în sine un critic ». În cazul lui Traian Șelmaru, criticul poartă cu el « nevoia de clasicism în sensul unui climat al eliberării de angoase, al echilibrului, al rațiunii, al libertății spiritului, al demnității și nobleței umane ». Autorul acestei cărți se declară adeptul unui teatru de largă accesibilitate, al unui teatru « la care spectatorul vine să înțeleagă și să se înțeleagă pe el însuși, să înțeleagă lumea și epoca în care trăiește ». În cazul lui Traian Șelmaru, criticul știe că alături de școală și de bibliotecă, teatrul are o enormă funcție formativă, că marele repertoriu ocupă un raft important din biblioteca umanității, o vastă zonă din memoria aceasta milenar acumulată. Și dacă teatrul are o atît de puternică forță de înrîurire în educarea caracterelor și o atît de magică vocație în crearea sentimentului de comuniune, să fie teatrul « o școală a curajului », să se ajungă prin teatru — cum spune Pablo Neruda — « la o comuniune a curajului ». În spiritul acestei comuniuni își încheie Traian Șelmaru cartea, convins că, azi mai mult ca oricînd, « asupra pasivității și neputinții, capătă preponderență glasul nădejdii și al umanismului militant ». O carte animată de acel « mare orgoliu al profesiunii de critic », profesiune înțeleasă ca « o continuă luptă, ca o continuă contribuție la dezvoltarea culturii și artei », ca o participare temerară în acțiunea de « disociere a valorii de non valoare », de sprijinire a « acelor căutări care duc mai departe gîndirea artistică și — uneori prin reușite parțiale, chiar prin eșecuri — se înscriu în aria vie și efervescentă a unei mișcări artistice ascendente ». Rămîne cartea lui Traian Șelmaru o vibrantă mărturie pentru climatul de creație în teatrul românesc al acestor ultimi ani.

LETIȚIA GÎTZĂ

## PETRE BRÎNCUȘI și NICOLAE CĂLINOIU, *Muzica în România socialistă*,

**București, Editura muzicală, 1973, 397 p.**

Editura muzicală ne-a oferit de curînd reeditarea unei lucrări apărute acum cîțiva ani. Reeditare nu este tocmai cuvîntul potrivit ci indică numai actul editorial prin care același titlu se publică a doua oară. Căci autorii Petre Brîncuși și Nicolae Călinoiu ne-au dat, cu modestie sub același titlu, de fapt o lucrare substanțial nouă. Bineînțeles mult îmbogățită și adusă la zi ca date informative dar mai ales mult amplificată cu puncte de vedere teoretice, cu judecăți și explicații ce urmăresc ierarhizarea valorilor și nu numai înregistrarea lor.

După o primă parte dedicată perioadei interbelice și problemei constituirii conceptului de limbaj național într-o viziune modernă, prezentarea diverselor domenii ale creației este împărțită în capitole pe genuri: creația simfonică, vocal-simfonică, de cameră, operă, balet, operetă, cîntec patriotic și creație corală. Desigur schema aceasta nu are în ultimă instanță decît o funcție de sistematizare a unui foarte mare și divers bagaj de date. Singura obiecție ce s-ar putea aduce este că dacă în prima formă a lucrării materialul, mai sărac pe vremea aceea, justifica poate vitregirea muzicologiei, în această formă ea ar merita un amplu capitol separat și nu un loc înghesuit în ultima parte a capitolului despre muzica corală. Nu facem o pledoarie pro domo dar este evident că autorii au acordat o grijă atentă și pasionată fenomenului de creație muzicală, fiecare lucrare semnificativă bucurîndu-se de comentarii și caracterizări pertinente, în timp ce toată muzicologia este strînsă în cîteva pagini. Oare cărți ca *Oedipul enescian* sau *Imagine și sens* nu sînt tot fapte de artă și nu necesită tot atîta atenție cît o sonată? Stadiul actual al gîndirii noastre teoretice (cu diversele ei compartimente — folcloristică, istorie, estetică etc.) impune schimbarea opticii prin care numai creația muzicală propriu-zisă — chiar și mediocră — are drept de cetățenie în muzică, iar strădania celor ce încearcă să analizeze, să extragă și să explice esența experienței muzicale este mai puțin considerată.

Însăși cartea aceasta dovedește maturitatea muzicologiei noastre de azi și ar fi păcat ca într-o asemenea optică, cîndva, peste zeci de ani, vreo lucrare similară să nu o citeze decît la enumerări. Pentru că temei ambițioase ce și-a propus această lucrare îi răspunde cu seriozitate și eficacitate; ea nu este numai un simplu bilanț ci o sinteză și o analiză în același timp a dezvoltării muzicii noastre contemporane, și prin aceasta o bază solidă pentru o viitoare istorie a muzicii românești.

ELENA ZOTTOVICEANU



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PASCAL BENTOIU,
*Deschideri spre lumea muzicii*,
Bucureşti, Editura Eminescu, 1973, 273 p.

Intraductibilitatea muzicii în limbaj conceptual nu a constituit niciodată — obiectiv şi adecvat judecînd — temeiul punerii la îndoială a oportunităţii şi eficienţei demersului teoretic şi estetic muzical. Cu toate acestea, ideea cvasizădărniciei « vorbirii despre muzică » este vehiculată frecvent în opinia comună. Adevărul de multă vreme ştiut că muzica se face înţeleasă prin ea însăşi, prin raţiunile ei intrinsece, se asociază în mintea multora dintre practicienii muzicii şi a majorităţii consumatorilor ei cu reprezentarea — prin antiteză — a muzicologiei ca îndeletnicire de « explicare », de traducere, de transcriere în cuvinte a specificului muzical. (Această reprezentare este alimentată, trebuie să recunoaştem, de o întreagă literatură ce îndeplineşte atari oficii explicative ale... sensurilor muzicii, dar şi de o inadecvată înţelegere a rostului unor genuri — analiza, de pildă — ale muzicologiei). În lumina unei riguroase înţelegeri a lucrurilor, şi anume a faptului că adevărurile revelate în planul trăirii estetice nu sînt *reflectate*, *reproduse*, ci *transsubstanţiate* în adevărurile din planul cunoaşterii sistematice — acestea din urmă fiind totodată induse din cele dintîi —, apare clar că a pune problema capacităţii sau incapacităţii muzicologiei de a oglindi noţional fenomenul muzical, de a traduce un limbaj conotativ în altul denotativ, înseamnă a pune, naiv sau diletant, o falsă problemă.

Este aceea care ne întîmpină în paginile introductive, semnate de autor, ale volumului de eseuri *Deschideri spre lumea muzicii* de Pascal Bentoiu. Denunţînd, în spiritul arătat, neputinţa verbului faţă cu fenomenul muzical, pentru a dedica în continuare un număr considerabil de pagini tocmai ingratei întreprinderi de « a vorbi despre muzică », autorul nu este inconsecvent faţă de sine însuşi; este lesne de dedus din contextul « Introducerii » că Pascal Bentoiu scrie cu certitudinea excepţării de la o regulă generală, cu convingerea că situarea « în interiorul fenomenelor » (p. 12) muzicale — ca urmare a accesului la concretul acestora — constituie un privilegiu, graţie căruia conţinutul volumului *Deschideri spre lumea muzicii* s-ar diferenţia faţă de o modalitate teoretică de abordare a muzicii — cea a abstractizării sterile — subînţeleasă ca termen de alternativă, în cadrul unei prezentări sui-generis a antinomiei concret-abstract [1].

Cartea se subîmparte în secţiunile *Fals tratat de estetică muzicală*, *Sinteze* şi *Instantanee*, dintre care primele două de o mai accentuată consistenţă teoretică iar ultima nedepăşind — după cum o indică titlul — cadrele succintei notări de impresii din viaţa muzicală [2] (pe linia genului, aceste miniaturi le moştenesc, ni se pare, pe acelea datorate lui Mihail Jora, prin acuitatea observaţiei aliată cu vioiciunea tonului, prin nervul şi totodată pertinenţa expunerii).

Desigur, centrul de greutate al lucrării cade pe primele două secţiuni — asupra cărora ne vom şi opri atenţia —, cele în care autorul intenţionează să expliciteze « din unghiul de vedere <...> al receptării artistice » (p. 270) lumea de idei estetice din volumul precedent al domniei sale, *Imagine şi sens* [3]. În ciuda inerentei fragmentări formale şi problematice (articole-eseu de mică întindere în prima parte, mai ample în cea de-a doua, dispuse într-adevăr « caleidoscopic », cum declară autorul, şi îmbrăţişînd o tematică foarte diversă), materialul

[1] Autorul deplasează la un moment dat discuţia din planul problemelor legate de cercetarea fenomenului muzical în planul unei problematici a tipurilor umane, diferenţiate de D-sa după criteriile înclinaţiei spre concret sau spre abstracţiune. Oamenilor « puţin înzestraţi pentru abstracţiune », care trăiesc aproape exclusiv în concretul cotidian, li s-ar opune cei care cultivă falsa abstracţiune; pentru aceştia, « cuvîntul rămîne <...> o formaţie lexicală quasi-vidă de sens, ce se îmbină cu alte formaţii lexicale, după reguli învăţate <...> sau deduse din parcurgerea multor mii de pagini de texte de toate felurile »; ei « trăiesc într-un orizont de litere, de cuvinte, de sintagme, de etichete, care toate dansează o horă diabolică în creerul lor, împerechindu-se <în> formule prefabricate după legile unei logici (nu atît formale cît formaliste) cel puţin suspecte în abstracţia ei » (p. 11) etc. Concluzia autorului: « un asemenea om pus <...> în faţa fenomenului muzical (şi artistic în genere), nu are — obiectiv — posibilitatea să-l cunoască, să-l înţeleagă... » (*ibid.*).

Relaţia antitetică stabilită de autor ni se pare inacceptabilă, din motivele:

A. Într-o înţelegere exactă a termenilor antinomiei — şi la o corectă descifrare a lor în datele realităţii — apare limpede că înclinaţiei autentice, pure, proprii, am spune, spre concret nu i se contrapune decît înclinaţia de asemenea autentică, pură, proprie, spre abstract, şi nu simulacrul acesteia, nu ceea ce contraface sau mimează ideaţia; pe scurt, integrităţii în concret îi răspunde o integritate în abstract, « omului concret » nu i se contrapune o caricatură a celui « înzestrat pentru abstracţiune », un homunculus desfăşurînd o activitate cerebrală artificioasă şi aberantă, ci omul avînd veritabila vocaţie a abstracţiunii, în sensul nobil şi creator al cuvîntului.

B. Contrapunerea celor două « tipuri umane » nu este probantă pentru obiectivul dezbaterii, fapt care reiese la rîndul său din următoarele:

a) a conchide că omul care abstractizează steril este incapabil să pătrundă în concretul muzical înseamnă a forţa uşi deschise;

b) din incapacitatea trăirii realităţilor concrete *în general* nu decurge nici logic şi nici practic incapacitatea de trăire (înţelegere) a concretului artistic (în speţă muzical).

Evident, nu identificăm — nici aici şi nici în general — substanţa vie a gîndirii autorului cu scheletul ei logic, deşi într-o expunere teoretică lucrul este de dorit (şi el se şi petrece în multe momente ale lucrării). Aserţiunile D-sale au în general fie o justeţe în sine, fie una dată de sensul « global » al contextului, susţinîndu-se mai rar prin stringenţa raţionamentelor. Am insistat totuşi în demonstrarea viciilor de logică ale unuia din momentele expunerii autorului — poate mai puţin esenţial în economia lucrării — întrucît ele ni se par simptomatice pentru un anumit spirit de relativitate al construcţiilor logice, propriu lucrării (aşa cum vom avea de altfel prilejul să o dovedim).

[2] Volumul se compune în cea mai mare parte din articole şi studii apărute în presa de cultură a ultimilor ani.

[3] Pascal Bentoiu, *Imagine şi sens*, Bucureşti, 1971.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

prezentat permite reconstituirea « lumii de idei estetice » la care ne-am referit; aceasta ia aici înfăţişarea uneia din acele alcătuiri tipice, în componenţa şi logica lor, pentru artistul în postura de teoretician, în care un fond de idei de natură şi valoare obiectivă se interferează — fiind de multe ori şi *adaptat* acestora — cu concepţii, convingeri, opinii, izvorîte dintr-un crez artistic, dintr-o « estetică » particulară. (Nu considerăm în general alcătuirile de acest gen drept *sisteme estetice*. Contrar unei afirmaţii întîlnite în rezumatul de la finele volumului, nu vom numi « sistem estetic » — spre a o delimita faţă de ipostaza ei « aplicativă », faţă de acţiunea care o explicitează — nici chiar o întreprindere ca aceea din *Imagine şi sens*. Aceasta întrucît, în ciuda capacităţii vădite de cuprindere a fenomenului muzical sub o serie de aspecte ontice şi fenomenale fundamentale, a caracterului pronunţat conceptual, a unor certe calităţi de obiectivare ştiinţifică, teoretizarea amintită nu îndeplineşte pe de o parte condiţia de exhaustivitate a sistemului, ea nu răspunde tuturor întrebărilor, nu acoperă toate « capitolele » esteticii muzicale ca cunoaştere — mai precis, ca ramură a acelei « ştiinţe a cunoaşterii sensibile » care este, după o clasică definiţie a lui Baumgarten, estetica, — şi ascunde, pe de altă parte — opinie al cărei titlu personal îl subliniem — inconsecvenţe ale raţionamentelor şi ambiguităţi în determinările noţionale).

Cercetarea specificităţii muzicale nu în abstract, nu într-un *sine* absolut, şi ca atare nu (numai) în obiect, ci în şi prin ceea ce ea reprezintă pentru subiect — şi în principal pentru subiectul-receptor — constituie poate modalitatea cea mai adecvată şi pînă la un punct cea mai fructuoasă de manifestare a atitudinii estetice fundamentale a lui Pascal Bentoiu, a credinţei sale în perenitatea şi mai ales în caracterul inalienabil al valorilor şi funcţiilor etico-estetice (cuplu de atribute asupra căruia autorul insistă în cursul expunerii) ale muzicii. De fapt, am putea considera lucrarea lui Pascal Bentoiu străbătută de două mari axe: prima, cea a determinărilor *formă-semnificaţie*, « *construcţie-expresie* », în ultimă instanţă « *ce-cum* »[4] (echivalente mai particularizante ale perechii consacrate *conţinut-formă*, ce a fost prea ades explicată disociativ şi mecanic, ca urmare a unui uz dogmatic sau nepriceput), — iar a doua, cea a examinării relaţiilor *subiect-obiect* (în care primul dintre termeni comportă sensuri diferite, cum vom arăta), a descifrărilor sau tentativelor de descifrare a acestor relaţii. Axele se intersectează în punctul — practic, în acele locuri din carte — în care, ca o sinteză a celor două categorii de probleme, apar formulate tezele cît şi întrebările referitoare la capacitatea *subiectului* (de data aceasta, creator) de *a se obiectiva* (în operă) prin mijloacele unei « *gîndiri specifice* ». Problemele de acest tip sînt dezbătute, uneori cu deosebită acuitate, mai ales privitor la muzica contemporană.

Materialul teoretic al volumului (problematica şi interpretările ei, argumentările unor teze, aspectele de micro-sistematică etc.) nu poartă, în liniile sale esenţiale, însemnele originalităţii, aşa cum înclină să o recunoască chiar autorul în « Introducere ». Convingerile estetice ale lui Pascal Bentoiu se identifică în mare măsură — fapt ce nu exclude individualizările de detaliu — cu ceea ce o mare tradiţie estetică a statuat cu privire la fenomenul muzical şi cu ceea ce un « bun simţ estetic » a reţinut din acest patrimoniu. Nu vom nega totuşi oportunitatea re-aducerilor în atenţie, a sublinierilor unor adevăruri cunoscute, cu atît mai mult atunci cînd acestea sînt realizate — cum este de multe ori cazul în paginile volumului — pătrunzător, cu clarviziune şi discernămînt, dobîndind astfel valoarea unor veritabile lecţii de estetică muzicală « clasică » pentru acel ce gustă muzica. Ni se pare, de pildă, importantă şi binevenită, în sensul arătat, acea întreagă « axă » a definirilor, a determinărilor muzicii ca « sistem de informaţii ‹ . . . › în sine » (p. 5), ca limbaj ce « se propune pe sine ca reprezentare exclusivă » (p. 10), ca « gîndire muzicală ‹ce› se petrece în primul rînd în forme specifice. . . » (p. 17), ca unitate formă-semnificaţie manifestată în « concretul » formei şi numai în acesta (este o idee-laitmotiv — legată organic de aceea a nemijlocirii receptării muzicii — ce poate fi regăsită, după cum am anticipat, într-o seamă de eseuri, între care cele deja citate — v. nota 4 —, « Despre forme », « Trecutul şi prezentul » etc.). Nu rămîne mai puţin adevărată — şi supărătoare, chiar şi la un nivel mediu de exigenţă estetică — situarea unor idei, teze, aserţiuni, la graniţa dintre reformularea oportună a unor adevăruri şi reeditarea de locuri comune.

Există de asemenea, fireşte, o latură contributivă a volumului *Deschideri spre lumea muzicii*, de interpretări din unghiuri noi, de descoperiri sau adînciri ale unor aspecte sau implicaţii ale fenomenelor. Ea ni se dezvăluie mai cu seamă în paginile de abordare mai directă a concretului muzical, de studiere a acestuia de pe poziţii mai accentuat aplicative. Reţinem astfel, discuţia în jurul accepţiunilor de formă ca « tipar pentru material » şi formă ca « schemă de gîndire » (p. 52—53) (cu demonstrarea avantajului de flexibilitate al celei din urmă), nivelul specializat de bună calitate al tratării, comentariile întreţesute de observaţii penetrante şi nuanţate, proprii capitolului « Organisme muzicale »[5] (termen prin care autorul desemnează specificele îngemănări de concepte gen-formă, consacrate de experienţa istorică), disjuncţiile operate între « ordinea impusă » şi « ordinea voită » în operă (p. 36) sau între « stilul în obiect » şi « stilul în gîndire » (p. 41).

Este interesant de desluşit aportul autorului în planul generalizărilor estetice, şi anume, pe de o parte interpretările strict personale date fenomenelor, pe de altă parte, *ce* devin, filtrate prin gîndirea proprie, « adaptate » — cum spuneam — la aceasta, o seamă de principii, concepte, valori de cunoaştere acreditate. Acest plan relevă îndeosebi aspectele vulnerabile ale teoretizării autorului şi mai curînd reversul negativ decît sîmburele fertil al unei subiectivităţi care favoriza în alte situaţii — ca

[4] Ultimele două cupluri de concepte alcătuiesc şi titlurile unor eseuri.

[5] Comentariile nu sînt totuşi lipsite de curiozităţi. Ne întrebăm, de pildă, în virtutea cărui fapt consideră autorul « fluxurile atematice » din muzica contemporană drept « narative »? (p. 76).



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

acelea evocate mai sus — accesul la interioritatea faptului muzical.

Statutul de existenţă şi de valoare al muzicii întruneşte, în opinia lui Pascal Bentoiu, principiile următoare (ce alcătuiesc şi tezele de bază — explicite sau subiacente — ale întregii suite de eseuri):

— *Respectare în creaţie a integrităţii « gîndirii specifice »* (aceasta din urmă explicată, am văzut, în atributele ei de operare cu « imagini muzicale », de realizare a unui mesaj « incorporat » nemijlocit în — dar şi condiţionat exclusiv de — concretul muzical)
— *Substanţialitatea* (« o anumită putere de cuprindere şi constituire a realului » — p. 26, un anumit grad de concentraţie a binomului formă-semnificaţie) *condiţionează valoarea. Accesibilitatea este efectul valorii*
— *Actul receptării* (« mutaţiile efective » — p. 109 — produse de operă în subiectul receptor) *validează faptul de creaţie.*

Să examinăm aceste idei în cîteva din aplicaţiile şi implicaţiile lor în cursul expunerii autorului.

Vom observa că pertinenţa cu care autorul concepe trăsăturile, milenar constituite, ale « gîndirii ‹muzicale› specifice » prezintă reversul unor limitări în conceperea realităţilor « contemporaneităţii muzicale » (spre a recurge iarăşi la o formulare proprie titlului unuia dintre eseuri). Dacă se poate vorbi despre o criză a gîndirii specifice în muzica actuală, este în orice caz fals a identifica cu aspectul de criză sau a explica prin el fenomenalitatea acestei muzici, aşa cum transpare în articolele dedicate de autor temei contemporaneităţii. Este necesar a pleca în judecarea acestei fenomenalităţi de la premisa schimbării însăşi esenţei gîndirii creatoare în muzică, a transformării ei într-o gîndire deschisă spre realul înconjurător, nu însă în sensul acelei deschideri imanente, nealterante a specificului, ce poate fi eventual regăsită oriunde în muzica trecutului şi nici în sensul transporturilor sau asocierilor de modalităţi din, de pildă, sincretismul wagnerian, ci în sensul unei vaste acţiuni integratoare, a unei osmoze şi sinergii totodată, de legităţi şi valori esenţiale, care au loc astăzi între gîndirea muzicală şi forme de gîndire şi de spiritualitate dintre cele mai variate. A concepe arta muzicală actuală în *aceste* raţiuni de a fi şi nu ca expresie alienată a gîndirii muzicale specifice exclude în principiu ideea, preconizată de autor, a goanei — gratuite — după înnoire stilistică şi a « confecţionării » de « gramatici » muzicale ad-hoc, ca şi ideea concentrării atenţiei creatorului « numai la nivelul ‹. . . › structurilor » (p. 121) muzicii; gîndite ca lumi cvasi-autonome de reprezentări şi conexiuni, de trăiri şi asociaţii sensibile-mentale-senzoriale, ca « forme posibile de existenţă » (spirituală) — cum spunea cineva parafrazîndu-l pe Ion Barbu — şi deci şi ca *ordini posibile* ale materiei în care aceste forme se întruchipează, operele în cauză demonstrează tocmai contrariul ideii că « materialul sonor ‹ar› rămîne un simplu accident prin raport cu actul de gîndire » (p. 37).

Înlocuind perspectiva ontologică cu una logică în analizarea susţinerilor autorului în aceeaşi sferă a specificului *concret* al fenomenului muzical, vom releva în articolul « Abstracţionismul » curioase contradicţii. După ce, printr-o punere în paralel a « caracterului mai abstract » şi a celui « mai concret » (p. 33) al unor opere — paralelă exemplificată prin cea dintre Beethoven (din cvartete) şi Rossini — se stabileşte ideea existenţei contrariilor « concret al imaginisticii »-abstract al construcţiei, o nouă afirmaţie relevă în *Arta Fugii* un « concret al ideii », întruchipat « tocmai de magistrala *construcţie (subl. n.)* a întregului » (p. 33). Schematizînd, obţinem:

construcţie = abstract
construcţie = « concret al ideii »

de unde s-ar impune concluzia: ceea ce e abstract (în muzică) este de fapt concret al ideii. S-ar putea obiecta că lucrul e valabil numai pentru anumite cazuri (ca acela, citat, al *Artei Fugii)*. Vom remarca totuşi — şi aceasta, păstrîndu-ne în coordonatele raţionamentului autorului — că atîta timp cît criteriile a ceea ce poate fi considerat fie drept « abstract» fie drept «concret al ideii » în construcţia muzicală nu sînt formulate, rămînem într-un deplin echivoc al conceptelor şi situaţiilor; mai mult chiar, din punct de vedere logic, acest echivoc întinde o capcană înseşi susţinerilor autorului, întrucît o dată creat, el nu mai permite *revenirea la univoc* — în speţă, la relaţia construcţie = abstract, nu mai permite, deci, univoca definire ca « abstracţionism » a demersului constructiv expres şi pur: într-adevăr, presupunînd că un atare demers există practic, ne putem întreba *ce anume* — sistematic vorbind — ne îndreptăţeşte să considerăm că el exclude sau, dimpotrivă, implică urmărirea unui « concret al ideii » (noţiunea de abstracţionism devenind, în ultimul caz, inaplicabilă)?

În eseurile conexe « Accesibilitate şi valoare » şi « Valoare şi accesibilitate », autorul susţine că valoarea este legic accesibilă iar nonvaloarea, tot astfel, inaccesibilă. Dacă adevărul — pomenit în treacăt de autor — că nu tot ce e accesibil este valoare apare aproape ca axiomatic, aserţiunea că tot ceea ce este valoare ar fi accesibil (în virtutea faptului că ne solicită interesul artistic) ni se pare, în schimb, a forţa datele realităţii. Judecînd lucrurile din perspectiva acestora — mai precis, a sumei receptivităţilor muzicale — şi nu de pe poziţiile unui gust şi unei sensibilităţi muzicale cultivate — şi chiar direcţionate — trebuie recunoscut că realizarea unui consens unanim asupra valorii este practic imposibilă, după cum este cel puţin utopic a presupune drept unanimă capacitatea subiectului — chiar şi a aceluia cultivat. . . — de a recunoaşte valoarea, deci de a decela caracterele de « substanţialitate » ce o determină [6]. Că este aşa, o dovedesc înseşi afirmaţiile prin care autorul. . . contrazice principiul pe care l-a enunţat: « . . . substanţialitatea nu este universal valabilă şi definitiv probantă ‹. . . › deci nimeni nu poate fi deschis oricărui fapt artistic » (p. 28), există mesaje « situat‹e› într-o arie

[6] Aceste evidente contraziceri ale datelor reale ale problemei şi chiar ale judecăţii de bun simţ — prezentă în atîtea alte pagini ale volumului — constituie poate reacţia dar nu şi replica teoretică adecvată la proletcultismul manifestat pînă nu prea de mult în problema accesibilitate-valoare.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

spirituală (şi stilistică) la care nu avem acces » sau care sînt « prea complex‹e› în raport cu puterea noastră de înţelegere » (p. 143). Iar dacă lucrurile stau astfel, ne întrebăm *cui* îi incumbă a denunţa o valoare drept « absconsă » — şi sinonimă cu nonvaloarea — (p. 28)? (aceasta trecînd peste antilogia conţinută în expresia « valoare absconsă »: ceea ce e ascuns înţelegerii nu are cum fi determinat nici ca valoare nici ca nonvaloare).

De altfel, atît în ceea ce priveşte substanţialitatea sau fiinţa însăşi a muzicii, cît şi în ceea ce priveşte felul şi măsura în care existenţa şi valoarea acesteia sînt statuate ca urmare a reflectării ei în psihicul receptorului, expunerea pluteşte adesea într-un vag al criteriilor sau rămîne la semnalări ale necesităţii, ale dezideratului stabilirii acestor criterii. Găsim totuşi deosebit de important — privind lucrurile din unghiul necesităţilor obiective — că autorul formulează, mai ales cu privire la muzica contemporană, fie şi numai întrebări sau probleme de principiu legate de psihologia receptării şi de determinarea obiectului prin subiect, cum ar fi de pildă: « ... a vedea ce caracteristici şi ce legităţi în obiect corespund efectului psihic constatat în subiectele receptoare » (p. 49), acţiune ce ar conferi adevăratul sens « efortul‹ui› de a găsi de fiecare dată criteriile interne ale creaţiei compozitorilor ‹contemporani› şi de « a desluşi criteriologia artei contemporane în ansamblu » (p. 47); «... dobîndind criterii cît mai precise ale substanţialităţii vom avea implicit secretul accesibilităţii prezente ‹...› ca şi promisiunea celei viitoare » (p. 28); « ... gîndirea despre muzică ‹...› îşi va pune poate întrebări de felul următor: ce şi cît dintr-un flux sonor este operant pentru percepţie şi pentru memorie? În ce fel imaginea muzicală se formează şi trăieşte în noi? Ce modificări produce ea în fiinţa noastră psihică? Ce tip de substanţialitate ne satisface în actul recepţiei? ‹...› în fine *de ce natură este (sau ar trebui să fie) acest mesaj, despre ce mărturiseşte el în fond ‹subl. n.›?* » (p. 141).

În numele cărui *subiect* sînt ridicate aceste probleme şi întrebări?

Constatăm că, independent de intenţia autorului, noţiunea de *subiect* ca şi, corespunzător acesteia, relaţia *subiect-obiect* au, în paginile cărţii, accepţiuni şi implicaţii diverse, redate adeseori suprapus sau amalgamat. (Nu formulăm această remarcă şi cele care îi urmează doar ca obiecţii la adresa celor scrise de Pascal Bentoiu, ci şi pentru a semnala o situaţie de neclaritate întîlnită adeseori în teoretizările estetice, în problema « subiect-obiect »). Deşi principial prin subiect este înţeles subiectul receptor iar prin acesta din urmă este înţeles (sau subînţeles) simplul auditor (auditorul nemuzician de profesie, « laic »), în cursul expunerii se ivesc unele situaţii de echivoc; ele se datorează pe de o parte faptului că, în realitate, autorul contrage, unifică în noţiunea de subiect ipostaze distincte ale acestuia (pe care le redăm în schema de mai jos),

- Subiect
  - producător (compozitorul)
  - receptor (auditorul) (consumator)
    - auditorul compozitor
    - auditorul « laic », nemuzician (de profesie)

iar pe de altă parte faptului că autorul nu diferenţiază (fie că nu le concepe, fie că nu le redă logic distinct) tipurile de relaţii subiect-obiect corespunzătoare identităţilor arătate ale subiectului, sau acordă sensuri ad-hoc, extrem de labile, acestor relaţii, în cursul unor argumentări.

Distingem într-adevăr în textul lui Pascal Bentoiu tendinţa, inerentă teoretizării unui creator de muzică (şi prezentă aici, în ciuda aparentei transpuneri în condiţia ascultătorului), de a proiecta identitatea compozitorului, ca subiect receptor, dar subiacent, producător, asupra aceleia a simplului consumator de muzică (subiectul receptor « laic ») — în fapt, tendinţa de a legitima poziţia estetică a compozitorului prin reacţiile auditorului obişnuit, şi invers, de a le explica pe acestea din urmă pe baza celei dintîi. Se instituie întrucîtva o situaţie de qui pro quo, prin care subiectul receptor (avizat cît şi neavizat) aşteaptă « evidenţa *valorică* » (p. 49) a operei, « pretind‹e› artistului să‹-l› emoţioneze ‹...›, încînte ‹...›, farmece... » etc. *(ibid.)*, reclamă « certitudinea interioară a trăirii autentice » (p. 50), aşteaptă (cvasi-pasiv) să simtă — la audierea unei lucrări contemporane — « ceea ce n-a mai simţit el niciodată ‹...›, ‹uitînd› şi de Bach şi de Mozart, şi de Bruckner şi de Debussy » (p. 49), toate acestea însă în virtutea unor norme şi criterii, unor deziderate şi apercepţii, într-un cuvînt, în virtutea unei optici estetice proprii de fapt subiectului producător (compozitorului) (optică ce se configurează în aspectele la care ne-am referit deja în cursul articolului).

Compararea la un moment dat a două tipuri de relaţii subiect-obiect — anume cel tradiţional şi cel actual — (p. 119—124) este neconcludentă, nu numai pentru că noţiunea de subiect este tratată în înţelesuri diferite, ci şi pentru că se pun în paralel o relaţie de *corespondenţă* cu una de *cauzalitate* între cei doi termeni (întreprinsă între entităţi neomoloage, paralela devine logic falsă, independent de valabilitatea sau nevalabilitatea în sine a susţinerilor). În rezumat, lucrurile sînt înfăţişate astfel: în plan tradiţional (în aria cel puţin clasică-romantică a istoriei muzicii europene), la transformări minime în obiect (în stilul sau limbajul unei epoci sau al unui compozitor) corespund transformări sensibile în subiect (ascultătorul pe de o parte, compozitorul pe de alta), sub forma capacităţii de sesizare a diferenţelor de *sens* care se creează între o componentă şi alta (stiluri personale, lucrări) ale obiectului, fără a-l schimba însă esenţial (semnalăm şi aici una din judicioasele caracterizări ale realităţilor muzicale tradiţionale conţinute în volum); în contemporaneitate, o anumită atitudine a subiectului (de această dată compozitorul şi o parte din consumatori — criticii), şi anume aceea de concentrare a atenţiei exclusiv asupra structurilor — atitudine ce ar fi « impusă » şi consumatorului de muzică obişnuit — ar determina o atrofiere a receptivităţii generale (a tuturor categoriilor de subiecte), iar aceasta ar provoca la rîndul ei necesitatea transformărilor maxime (exagerate) şi perpetue în obiect (în speţă, « veşnica schimbare a stilurilor » — p. 122).

Am discutat anterior în ce măsură interpretarea dată fenomenului contemporan este exterioară acestuia, faptul reflectîndu-se şi în raportul de cauzalitate evident artificios, citat mai sus. Această



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

interpretare ne sugerează însă şi o ultimă observaţie cu caracter general asupra lucrării, anume constatarea că *problematica estetică a obiectului* este adeseori transformată, dacă nu chiar absorbită, într-o *problematică (cîteodată minoră) a comportamentului etic al subiectului*, altfel spus, că autorul dizolvă intenţionalitatea propriu-zis estetică într-o intenţionalitate extra-estetică, judecarea acesteia din urmă înlocuind efortul de descifrare şi evaluare în propriu a fenomenelor. Flagrantă în acest sens ni se pare explicarea în bloc a orientărilor din muzica contemporană prin atitudini periferice sau extremiste, de frondă şi teribilism, interpretare pe care nu credem să o justifice nici chiar dubla implicaţie etico-estetică a teoretizării autorului.

Am încheia această întîmpinare critică la *Deschideri spre lumea muzicii* de Pascal Bentoiu apreciind, înainte de toate, iniţiativa pe care volumul o marchează, în actualul peisaj muzicologic românesc — şi în prelungirea contribuţiei precedente a autorului, *Imagine şi sens* —, în direcţia examinării faptului muzical într-o pluralitate de dimensiuni estetice, — cu implicita valoare de tentativă sistematică a acestei înfăptuiri. Lucrarea suscită atenţia şi interesul nu numai prin laturile ei pozitive, de adecvare şi oportunitate a gestului teoretic, ci şi prin neîmplinirile ei, rezultate din angajarea într-o nobilă investigare, din confruntarea cu realităţi estetice esenţiale, realităţi menite prin însăşi natura lor să stimuleze eforturile de cunoaştere şi să genereze lupta de idei.

CLEMANSA-LILIANA FIRCA

## FLORIAN POTRA,
## *O voce din off*,

**Bucureşti, Editura meridiane, 1973, 260 p.**

Alcătuit, ca şi precedentul său volum *Experienţă şi speranţă*, în cea mai mare parte din articole publicate anterior în presă sau rostite la Radio şi la Televiziune, *O voce din off* de Florian Potra prezintă imaginea reîmprospătată a unui critic de film deosebit de activ, interesat deopotrivă de eseistică şi de exerciţiul cronicăresc curent, efectuat cu ocazia difuzării unor pelicule foarte diferite ca gen şi ca valoare. Culegerea debutează cu un capitol inedit şi de mare dificultate teoretică: « argumente preliminare la definirea unui stil naţional ». Avertizîndu-şi de la început cititorii că « eseurile privire la definirea unui stil naţional în film fac parte dintr-un „program" mai larg, menit să se închege într-un studiu despre „specificul naţional în arta filmului" », Florian Potra adună cu migală « argumente » din estetica şcolilor cinematografice consolidate (îndeosebi din cea italiană) pentru a schiţa liniile directoare a ceea ce ar putea conferi filmului românesc datele unui profil artistic propriu, neconfundabil. « Legitimitatea cercetării creaţiei cinematografice sub unghiul stilului naţional (sau al „şcolii naţionale") este pe deplin fondată. Aşa cum observa Antonio Gramsci cu privire la crearea şi afirmarea unei literaturi şi a unei culturi noi, trebuie să ţinem seama de „imposibilitatea de a sări peste un stadiu naţional, autohton, al noii literaturi", precum şi de „pericolele unei concepţii cosmopolite" <. . . > Tradusă în termeni cinematografici, ideea rămîne la fel de viabilă: e imposibil ca o nouă cinematografie — şi acesta este cazul cinematografiei noastre socialiste, întrucît „filmul românesc este integralmente creaţia regimului de democraţie populară" — să „sară" peste stadiul naţional, să nu se manifeste şi să nu se definească în primul rînd „naţionalmente", adică în funcţie de legăturile profunde dintre cineaşti şi poporul „în care îşi au rădăcinile", dintre cineaşti şi pămîntul lor, cu istoria, cu tradiţiile şi transformările actuale ale acestuia » (p. 30—31).

Evident (şi autorul însuşi recunoaşte acest lucru), ideile aduse în discuţie pentru conturarea unui posibil « stil naţional », nu au decît caracterul unor prime formulări, uneori de-a dreptul surprinzătoare (ca de pildă afirmarea utilităţii experienţelor de factură neorealistă în cinematograful românesc). Dar, tocmai în aceasta constă meritul de bază al eseurilor semnate de Florian Potra; nu concluziile i se par cele mai importante acum, ci din contra, premisele, enunţurile substanţiale, în măsură să ne convingă o dată în plus că ne aflăm în faţa uneia din rarele şi autenticele vocaţii teoretice din cîmpul criticii de film actuale.

Observaţii mai vechi sau mai noi străbat, expuse cu o aleasă eleganţă a scriiturii, opusul lui Florian Potra. Unele au devenit adevărate « obsesii » ale filmologului pentru adevărul cărora nu va obosi niciodată să militeze. Printre ele ca un veritabil laitmotiv, reluat în diferite tonalităţi, se situează constatările privitoare la necesitatea imperioasă a « recinematografizării scenariului de film », suferind de mulţi ani de maladia « prejudecăţilor ». « Care sînt prejudecăţile? Numărul, eventual, e mai mare, două mi se par însă esenţiale. În primul rînd, vechea credinţă că scenariul e o *operă a literaturii*, mai mult chiar, un *gen literar* de sine stătător <...>. A doua prejudecată esenţială, strîns legată de cea dintîi, constă în teoretizarea scenariului literar ca bază absolută a filmului sau, în alţi termeni, echivalarea scenariului cu filmul <...> Problema reală e, totuşi, aceea a « deliteraturizării » scenariului şi filmului şi, implicit a „cinematografizării" lor. Arta filmului nu e o sinteză în care diverse arte (literatura, muzica, arhitectura şi pictura) participă cu drepturi şi în părţi egale. Filozofii artei au stabilit o anumită prioritate — încă de la examinarea conceptului wagnerian de „Gesamtkunstwerk", operă totală —, care în cazul nostru trebuie să fie cu tot dinadinsul *cinematografică* » (p. 68—71).

Scopul principal al cărţii, anume acela de a « stîrni discuţii şi luări de poziţie » şi de a « contribui la conturarea unui început de conştiinţă teoretică » a fost atins în bună măsură în jude-



INSTITUT

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

căţile formulate în primele două capitole, referitoare la « definirea unui stil naţional » şi respectiv la « specificul cinematografului ». Aci (dar nu numai) se situează cu precădere Florian Potra pe poziţiile unui critic militant, conştient de menirea sa de « educator educat »; cunoscuta expresie a lui Marx, frecvent citată în lucrare e înţeleasă şi asimilată de către autor « dinăuntru », cu maximă responsabilitate pentru justeţea şi utilitatea intervenţiilor sale. Criticul crede cu ardoare în destinul filmului românesc căruia, în pofida eşecurilor artistice de loc neglijabile, în pofida unor spinoase şi încă neelucidate pe deplin probleme ale structurii organizatorice a cinematografiei noastre, îi prevede un viitor fericit. « Cinematograful nostru e privilegiat <...> aici nu e loc pentru produse de serie, comerciale, trase la maşina de ştanţat a unor case producătoare ispitite de cîştiguri facile dacă nu oneroase. La noi au existat şi există — oricît de surprinzătoare ar părea afirmaţia — condiţii nu numai pentru realizarea de *produse culturale*, ci de-a dreptul a *capodoperelor*, a mult aşteptatelor opere de artă » (p. 60—61).

Mai puţin inspirată şi mai puţin necesară, dată fiind mai cu seamă atitudinea profund angajată, a unei critici la obiect, evidenţiată în prima treime a paginilor ce alcătuiesc O *voce din off*, apare introducerea în volum a unor « cronici de serviciu » făcute la filme străine, lipsite de o semnificaţie deosebită, ca şi a anumitor articole « de problemă ». Explicaţia oferită de autor în prefaţă, anume că a avut « ambiţia de a crea un precedent », întrucît « în alte ţări, asemenea contribuţii culturale sînt adunate automat în anale sau publicaţii ale instituţiilor Radio-TV », nu justifică retipărirea unor aprecieri (ce-i drept scrise întotdeauna colorat şi cu un remarcabil simţ al umorului) asupra unor pelicule minore precum *Ursul şi păpuşa*, *Trec zilele*, *Un italian în America*, *Secretul de la Santa Vittoria* etc. De asemenea, ar fi fost de dorit pentru realizarea unui echilibru al întregului şi pentru a nu umbri din meritele indiscutabile ale acestui opus, ca Florian Potra să fi avut tăria să revizuiască şi eventual chiar să « taie », anumite pasaje din « Conversaţiile la Radio şi Televiziune » (în articolele privitoare la « Educaţie şi film », « Cultură cinematografică », « Condiţia actuală a criticului de cinema », « Şi criticul e public! ») în care idei şi remarci, valoroase în sine, se repetă.

Cele afirmate mai sus nu constituie însă decît observaţii secundare, sugestii pentru o mai bună structurare a materialului la o posibilă nouă ediţie a cărţii. Pentru că, pe deasupra oricăror remarci de amănunt, O *voce din off* se dovedeşte o lucrare extrem de utilă, alcătuită de un critic de film de excepţie. Talentul şi incisivitatea temperamentală a lui Florian Potra, calităţi dublate în permanenţă de o « conştiinţă teoretică » veşnic trează, constituie date ce ne îndreptăţesc să aşteptăm cu interes viitoarele sale contribuţii în cîmpul încă atît de puţin defrişat al cărţii româneşti de film.

OLTEEA VASILESCU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

# B I B L I O G R A F I E

## TEATRU

SICĂ ALEXANDRESCU, *Tovarăşul de drum ; Tutunul ; Noi şi vechi despre Caragiale*, Bucureşti, Edit. Eminescu, 1973, 280 p.

ANDI ANDRIEŞ, *Interludii*, Bucureşti, Edit. Eminescu, 1973, 262 p.

AUREL BARANGA, *Teatru*, Bucureşti, Edit. Eminescu, 1973, 600 p.

VIRGIL BRĂDĂŢEANU, *Profiluri — Mari actori români*, vol. I, Bucureşti, Edit. Meridiane, 1973, 304 p.

N. CARANDINO, *Autori, piese şi spectacole*, Bucureşti, Edit. Cartea românească, 1973, 474 p.

N. CARANDINO, *Actori de ieri şi de azi*, Cluj, Edit. Dacia, 1973, 199 p.

ŞTEFAN CRISTEA, *Victor Ion Popa*, Bucureşti, Edit. Minerva, 1973, 348 p.

MIHAIL DAVIDOGLU, *Platforma magică*, Bucureşti, Edit. Cartea românească, 1973, 84 p.

ALEXANDRU DAVILA, *Corespondenţă inedită*, Cluj, Edit. Dacia, 1973, 304 p. (Colecţia « Testimonia »).

*Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, Vol. I (De la Caragiale la Brecht), Vol. II (De la Garcia Lorca la Brook), antologie, postfaţă şi note de B. Elvin, Bucureşti, Edit. Minerva, 1973, 960 p. (Colecţia « Biblioteca pentru toţi »).

PAUL EVERAC, *Zestrea*, Bucureşti, Edit. Eminescu, 1973, 88 p. (Colecţia « Rampa »).

PAUL EVERAC, *Trei piese-eseu*, Bucureşti, Edit. Cartea românească, 1973, 320 p.

MIRCEA LERIAN, *Ţepeş*, Bucureşti, Edit. Cartea românească, 1973, 336 p.

HORIA LOVINESCU, *Teatru*, Vol. I—II. Edit. Eminescu, Bucureşti, 1973, 628 p.

VICU MÎNDRA, *Clasicism şi romantism în dramaturgia românească*, Bucureşti, Edit. Minerva, 1973, 320 p. (seria « Momente şi sinteze »).

*Nunta cerbului*, 20 de piese de PAUL ANGHEL, ION BĂIEŞU, V. BÂRLĂDEANU, RADU BOUREANU, TEOFIL BUŞECAN, PAUL CORNEL CHITIC, TEODORA CRIVĂŢ, MIHAIL DAVIDOGLU, LUCIA DEMETRIUS, PAUL EVERAC, MIHAI GEORGESCU, H. KEHRER, VALENTIN MUNTEANU, FĂNUŞ NEAGU şi VINTILĂ ORNARU, MIHAI NEAGU BASARAB, SŰTO ANDRAS, DAN TĂRCHILĂ, ŞTEFAN TITA, GH. VLAD, TIBERIU VORNIC, Bucureşti, Edit Cartea românească, 1973, 560 p. (seria « Teatru »).

VICTOR ION POPA, *Ciuta*, Bucureşti, Edit. Eminescu, 1973, 112 p. (Colecţia « Rampa »).

VALERIU RÂPEANU, *Pe drumurile tradiţiei*, Cluj, Edit. Dacia, 1973, 256 p.

DINU SĂRARU, *Al treilea gong*, Bucureşti, Edit. Eminescu, 1973, 356 p. (Colecţia « Rampa »).

I. SÂRBU, *Camil Petrescu*, Iaşi, Edit. Junimea, 1973, 328 p.

ALEXANDRU SEVER, *Noaptea speranţelor*, Bucureşti, Edit. Eminescu, 1973, 280 p.

TRAIAN ŞELMARU, *Teatru politic — politică teatrală*, Bucureşti, Edit. politică, 1973, 384 p.

ION ZAMFIRESCU, *Panorama dramaturgiei universale*, Bucureşti, Edit. enciclopedică, 1973, 610 p.

I. C.

## MUZICĂ

DINU BĂDESCU, *Pe cărările unei vieţi de boem*. Bucureşti, Edit. muzicală, 1973, 189 p. + il.

PASCAL BENTOIU, *Imagine şi sens*, ed. II. Bucureşti, Edit. muzicală, 1973, 216 p.

PASCAL BENTOIU, *Deschideri spre lumea muzicii*. Bucureşti, Edit. Eminescu, 1973. 273 p.

PETRE BRÎNCUŞI, NICOLAE CĂLINOIU, *Muzica în România socialistă*. Bucureşti, Edit. muzicală, 1973. 304 p. + ex. muzicale, + il. + Index



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sumar al creaţiei muzicale şi muzicologiei româneşti după 23 August 1944.

DANIELA CARAMAN-FOTEA, GRIGORE CONSTANTINESCU, IOSIF SAVA, *Ghid de balet*. Prefaţă de Grigore Constantinescu. Bucureşti, Edit. muzicală, 1973. 371 p. + glosar.

OCTAVIAN LAZĂR COSMA, *Hronicul muzicii româneşti*. Vol. I. Bucureşti, Edit. muzicală, 1973. 477 p. + ex. muzicale + il. + tabel cronologic + bibl. + indice de nume.

VASILE MOCANU, *Ioan Căian*. Bucurşti, Edit. muzicală, 1973. 167 p. + tabel cronogogic + bibl. + ex. muzicale + il.

DORU POPOVICI, *Corespondenţe spirituale*. Bucureşti, Edit. Albatros, 1973. 243 p.

ROMAIN ROLLAND, *Jean Christophe*, ed. IV, 3 vol. Traducere de Oscar Lemnaru. Bucureşti, Edit. muzicală, 1973. 1524 p.

VASILE TOMESCU, *Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie des origines au commencement du XX^e siecle*. Première partie. Prefaţă de Jacques Chailley. Bucureşti, Edit. muzicală, 1973. 460 p. + ex. muzicale + il. + tabel de nume.

B. C.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

REVISTE PUBLICATE
ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII — REVISTĂ DE ISTORIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHE
DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE ŞI ARHEOLOGIE — IAŞI
STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
— SERIA ARTA PLASTICĂ
— SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
— SÉRIE BEAUX-ARTS
— SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA
STUDII CLASICE

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 21, NR. 1, P. 1 — 120 BUCUREŞTI, 1974

Tiparul executat la Întreprinderea poligrafică „ARTA GRAFICĂ" Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

196

Lei 25

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro